في لغة القصيدة الصوفيّة

د. محمد علي كندي





د. محمد علي كندي

من مواليد مدينة زليتن، 1965.

تحصّل على دبلوم الدراسات العليا والماجستير من الجامعات الليبية بتقدير ممتاز.

تحصّل على درجة الدكتوراه بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى في جمهورية مصر العربية.

أستاذ الأدب والنقد الحديث في الجامعات الليبية.

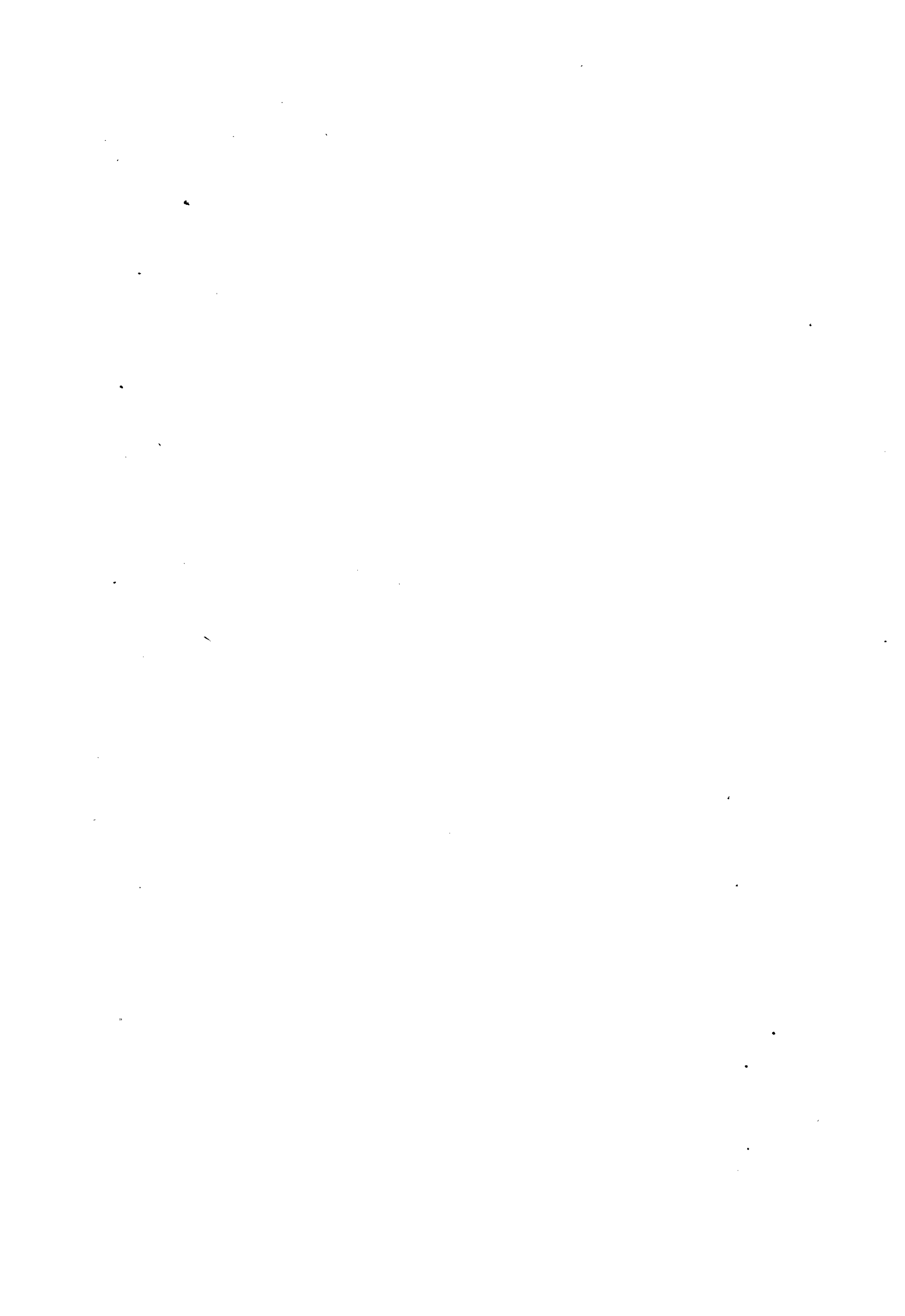
رئيس تحرير مجلة الجامعة الأسمرية.

صدر له كتاب الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2003.

نُشر له العديد من الأبحاث التخصصية في كل من:

الكتاب العربي، الأسمرية، الشاهد، مجلة كلية الآداب وغيرها.

في لغة القصيدة الصوفية



في لغة
القصيدة الصوفية

الدكتور محمد علي كندي

دار الكتاب الجديد المتحدة

في لغة القصيدة الصوفية
الدكتور محمد علي كندي

الطبعة الأولى
كانون الثاني/يناير/أي النار 2010 إفرنجي

موضوع الكتاب أدب صوفي
تصميم الغلاف دار الكتاب الجديد المتحدة
الحجم 17 × 24 سم
التجليد برش مع ردّه

ردمك ISBN 978-9959-29-494-4
(دار الكتب الوطنية/بنغازي ـ ليبيا)

رقم الإيداع المحلي 2009/351

دار الكتاب الجديد المتحدة
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس،
هاتف 04 03 75 1 961 + **خليوي** 89 39 93 3 961 +
05 03 75 1 961 + **فاكس** 07 03 75 1 961 +
ص.ب. 14/6703 بيروت ـ لبنان
بريد إلكتروني szrekany@inco.com.lb
الموقع الإلكتروني www.oeabooks.com

توزيع دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية
زاوية الدهماني، شارع أبي داود، بجانب سوق المهاري، طرابلس ـ الجماهيرية العظمى
هاتف وفاكس: 013 07 34 21 218 + **نقال** 463 45 21 91 218 +
بريد إلكتروني: **oeabooks@yahoo.com**

الإهداء

إلى ذاك العَلم الأسمر

الشامخ في هالات النورِ، حسناً وبهاءْ

المتشحِ الأخضرَ فكراً

رمزاً، علماً، ولواءْ

أُهدي هذا الجهدَ المتواضع

عنوان محبة، عربون وفاءْ..

وإلى روح والدي

الذي عاش كادحاً، ومات زاهداً مجهولاً في الأرض،

مغموراً بين الناس.. لكن روحه طوافة في عالم الانفاس، أقدم هذا..

دمعة ودّ، وبعضاً من أسى شفيف.



كلمة شكر

بسم الله والحمد لله، والصلاة والسلام على رسول الله،

وبعد. .

فقد امتن عليّ العلي القدير بنعم كثيرة لا تعد ولا تحصى، ومنها توفيقه إلى اختيار هذا الموضوع، وعونه على إنجازه، وبعد شكره جلَّ وعلا، أتوجه بالشكر والتقدير للأستاذ الدكتور محمد عبدالمطلب، الذي تشرّفت بالتعرُّف عليه والتواصل معه، حين تفضّل مشكوراً بالإشراف على هذا العمل، والشكر موصول للأستاذين الكريمين د. عاطف جودة نصر ود. يوسف حسن نوفل، اللذين تكرَّما بالمشاركة في مناقشته والحكم عليه. .

كما يتواصل شكري لأسرتي الصغيرة لمعاناة الانتظار، ومرارة المشاركة والمعايشة، وأسرتي الكبيرة «الجامعة الأسمرية: أصدقاء وزملاء» للتعاون والاهتمام.

ولكل المهتمين والمعنيين،

والله من وراء القصد، وهو يهدي السبيل.

محمد علي كندي

تقديم

-1-

لا شك أنه من أصعب الأمور (قراءة القراءة)، ولعلَّ هذا ما أشار إليه أبو حيان التوحيدي في **الإمتاع والمؤانسة** بقوله: «إن الكلام على الكلام صعب... لأن الكلام على الكلام يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعض».

برغم هذه الصعوبة، أقدمت على قراءة الدّكتور محمّد علي كندي لديوان الشَّيخ الأكبر ابن عربي **ترجمان الاشواق**، وأعترف أني لست من المناصرين لكتابة تقديمات للكتب التي يصدرها الزملاء والأصدقاء من الأدباء والمثقفين، ومن ثم لم أكتب قبل اليوم تقديماً لكتاب، كما لم أدعُ أحداً ممن أعتز برأيهم ليكتب تقديماً لبعض كتبي، وليس ذلك تعالياً أو كسلاً أو تجنباً للمجاملة، وإنما كان عن عقيدة نقديّة لها رسوخها عندي، وهي أن النّصّ ـ أيّ نصّ ـ يقدم نفسه لمتلقيه أفضل من أي تقديم، وربما كان ذلك وراء تحفُّظي على بعض الاتجاهات النقديّة التي تعتمد الشّرح والتّفسير، وترحيبي بالتّوجهات التي تعتمد التأويل والتحليل، ليقيني أن النّصّ يقدم نفسه لمتلقيه أفضل من أي شارح أو مفسر، بل الذي أراه أن مثل هذا الشّرح وذلك التَّفسير قد يكون مضلِّلاً للمتلقي لأنه يباعد بينه وبين النَّصِّيّة الحقة.

لكن أجدني اليوم مقدماً على ما أتحفظ عليه ولا أناصره، إذ كان بين يدي كتاب الدّكتور محمّد علي كندي **المفارقة في القصيدة الصُّوفيّة ـ ترجمان الأشواق لابن عربي نموذجاً**، ووجدتني مندفعاً لكتابة هذا التقديم له، وقد ساءلت نفسي: لماذا تخليت عن عقيدتي النقديّة لصالح هذا الكتاب؟ ووجدت أن ذلك يرجع إلى أمرين:

وأبدأ بالأمر الثاني منهما، وهو أن المؤلف قد أقام قراءته لديوان ابن عربي على بنية حداثيّة تراثيّة في آن واحد، وأعني بها: (بنية المفارقة)، والحق أنَّ هذه

البنية قد شاغلتني وشغلتني منذ دخولي الساحة النقديّة على المستوى الأكاديمي والمستوى العام، وكانت عنايتي بهذه البنية امتداداً لما التزمت به في نقد الحداثة، وهو أني لا أوظف تقنية من تقنياته إلا إذا افتقدت نظيرها في التراث العربي، أو كان هذا النظير لا يؤدي الوظيفة على النحو الذي تؤديه التقنيّة الوافدة، وهذا سرُّ اهتمامي ببنية المفارقة، لأنها تتَّصل بِنَسب قوي للتراث العربي، سواء اتصالها بهذا التُّراث في بناء الجملة الشعرية، أو بناء الجملة النثرية.

وهذا الادِّعاء يحتاج إلى توثيق، وهو ما يمكن تحقيقه بالإشارة إلى بعض الأشكال البلاغيّة التي ضمها **علم البيان** مثل: (التَّشبيه المعكوس) و (الاستعارة العنادية) و (الكناية) وما يلحق بها من (التَّعريض)، كما يمكن توثيق هذا الادِّعاء ببعض أبنية (علم المعاني) مثل: (الحذف والذكر) و (التقديم والتأخير) وكذلك الأمر فيما يخص بعض مباحث (علم البديع) مثل: (الطِّباق والمقابلة) و (والجِدّ الذي يراد به الهزل) و (التهكُّم) و (المدح بما يشبه الذم وعكسه) و (العكس) و(التورية).

أما الأمر الأول الذي جعلني أقدم على كتابة هذا التقديم، فهو أن الكتاب يعرض لواحد من أعظم أعمدة الثقافة العربيّة، هو (الشَّيخ الأكبر محيي الدين ابن عربي) صاحب المؤلَّفات الكبار التي ما زالت تحظى بعناية المثقفين في العالم كله، ثم هو قبل ذلك وبعده، صاحب ديوان **ترجمان الأشواق،** حيث كان هذا الدِّيوان موضوع هذا الكتاب الذي أعاد فيه المؤلِّف قراءته بالاعتماد على ركيزة أساسية، هي (المفارقة).

والحقَّ أقول إنّ هذا الديوان من أحب الدواوين الشعرية إلى قلبي، وأقربها إلى روحي، لكن لم يسعدني الحال بالكتابة عنه، ومن ثم كانت سعادتي بالغة بمن حقَّق ما كنت أتمناه، وهو إعادة قراءة هذا الدِّيوان قراءة جديدة، تضيف إلى ما سبق من قراءات له ـ وهي قراءات عديدة ـ تناول بعضها الدِّيوان كاشفاً عن بواطنه العرفانيّة، وبعضها تناول ظواهره الأسلوبيّة ـ بعيداً عن بنية المفارقة ـ بوصفها المدخل الذي آثره الدّكتور محمّد كندي؛ وفي رأيي أن هذا المدخل يتوافق إلى حدٍّ كبير مع طبيعة هذا الدِّيوان من ناحية، وموقف ابن عربي من واردات الشوق من ناحية أخرى، وقد تجلت بعض مفارقات هذا الشوق في مقولات ثقافيّة احتلت

مكانة لها أهمِّيتها في الموروث العرفانيّ، وقد جاء بعض منها في رسائله، مثل قوله: «كل محبٍّ مشتاق ولو كان موصولاً» وقوله: «كل شوق يسكن باللقاء لا يُعَوَّل عليه» والأمر لا يحتاج إلى كبير عناء ليدرك المتلقِّي بناء المقولتين على المفارقة.

وبجانب هذين الأمرين الموضوعيين اللذين جعلاني أقدم على كتابة هذا التقديم، يمكن أن أضيف أمراً ذاتيًا خاصًا، وهو رأيي في مؤلف الكتاب، وهو رأي يقوم على المحبة والاحترام لقدراته البحثية التي كانت بداياتها ظاهرة في كتابه **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، إذ تابع فيه قراءة ثلاثة من رواد الحداثة الشعرية: (السيّاب ونازك والبيّاتي)، وكانت أهمية هذه القراءة في أنها كشفت عن ظاهرة بالغة الأهمية في شعر هؤلاء الشعراء، هي امتزاج الغنائية بالدراميّة خلال توظيفهم لأبنية الرمز والقناع.

معنى هذا أن المؤلِّف له خبرة بالخطاب الشعري على وجه العموم، وهو ما أهَّله لمقاربة نصٍّ شعري من أهم نصوص التُّراث، ومن أكثرها إثارة للجدل، هو ديوان **ترجمان الأشواق**.

–2–

إن أهمية قراءة الدّكتور محمّد كندي لديوان ابن عربي تتمثل في كونها مقاربة توظف مصطلحاً حداثياً هو (المفارقة)، لكنها لم تترك المصطلح خالصاً لبيئته التي وفد منها، إنما سعت إلى (تعريبه)، ولا نقصد بالتعريب هنا مجرد الترجمة، وإنما المقصود إكساب المصطلح بعضاً من الخصوصيّة العربيّة التي تعطيه صلاحيّة شرعيّة لمقاربة النّصّ العربي عموماً، والنّصّ الشّعري على وجه الخصوص.

وفي سبيل ذلك أخذ المؤلف يتابع المصطلح في أصوله الوافدة، وكيفيّة انتقاله إلى الثّقافة العربيّة، ثم بلوغه هذه الأهميّة في الدرس النقدي الحاضر، وهو ما أتاح لكثير من الدارسين أن يعيدوا قراءة الخطاب الشعري القديم والحديث، من خلال استعانتهم بهذه البنية (المفارقة) للوصول إلى مجموعة نواتج على صعيد واحد: الناتج الفكريّ، والناتج الدراميّ، والناتج الجماليّ.

غير أن من الملاحظ أن معظم الباحثين لم يقاربوا بقراءتهم الجديدة الخطاب الشعريّ الصُّوفيّ إلا في النّادر، ذلك أن طبيعة هذا الخطاب بإشاراته ورموزه

وارداته قد استحوذت على معظم اهتمامهم، أما ديوان ابن عربي **ترجمان الأشواق** فإن أحداً من الباحثين لم يعاود قراءته موظفاً بنية المفارقة، إذ إن معظم ما كتب عن ابن عربي التزم المسار البحثي الذي أشرنا إليه، أي محاولة ربط شعريّة الدِّيوان بالإشارات الصُّوفيّة حيناً، أو كشف طبيعته الرمزيّة حيناً، أو تحديد خواصّه الأسلوبيّة حيناً، أو البحث عن العقيدة الفكريّة لصاحب الدِّيوان حيناً أخيراً، ثم ما يتبع ذلك من تجلِّي هذه النواتج شعريًّا، ثم كيفيّة التعامل معها تأويليًّا، على أن يلاحظ أهميّة البناء الخيالي ودوره في بناء الجمل والفقرات والمعنى الكليّ.

ولا شك أن معظم الدارسين الذين أهَمَّتهم هذه النواتج، كان لهم وعي معين بمصطلح المفارقة وفعاليته الإنتاجيّة في الخطاب الشعريّ على نحو غالب، والخطاب النثريّ على غير الغالب، لكنهم في هذا وذاك، احتفظوا بقدر كبير من خصوصيّة المصطلح البيئية، ومن ثم امتلأت قراءاتهم بكثير من النتوءات التحليلية، والعثرات التأويلية، وهو ما تنبه له الدّكتور محمّد كندي، فأقدم على التوفيق ـ لا التلفيق ـ بين المفهوم الوافد، والمفهوم العربي التُّراثي، لإدراكه أن النّصّ العربي سوف يتأبى على التعامل مع هذا المصطلح إذا ظل على حالته الوافدة دون تطبيع له مع المفهوم العربي.

وقد بدأ عملية التَّطبيع باستحضار المرجعيّة المعجميّة التي أظهرت ما فيها من ثنائيّة جدليّة: طرفها الأول (الجسديّة) وطرفها الثاني (الفكريّة)، وعلى نحو آخر، فإن المعجم يقول: إن المفارقة قد تكون بالجسد، وقد تكون بالفكر.

وقد تسرّب هذا الوعي المعجمي إلى جمهور المفسرين، فلم يختلف مفهومهم للمفارقة عن هذا الوعي، ويبدو أن هذا الوعي هو الذي اعتمده اللغويون والنقاد والبلاغيُّون.

نخلص من هذا إلى أن مفهوم المفارقة كان له حضور لافت في الدرس العربي القديم، ونظرة سريعة في المؤلفات اللغويّة التُّراثيّة توثِّق هذا الادّعاء، إذ هناك مصطلح لغوي مشبع بالمفارقة، هو: (الأضداد) قد حظي بكمٍّ هائل من هذه المؤلفات، فقد كتب عنه وفيه: ابن الأنباري والتوزي والسجستاني وابن السكيت والصاغاني وأبو الطيب اللغوي، وكتب أبو هلال العسكري في **الفروق اللغوية**

وكتب اليزيدي **ما اتفق لفظه واختلف معناه**، ومثله كتاب المبرّد، وكتب السيوطيّ **الأشباه والنظائر**، وكل هذه المؤلَّفات تضفر التوجُهات اللغويّة بالتوجُهات النقديّة.

أما البلاغيُون، فقد كان الوعي بمفهوم المفارقة أساساً في رصد كثير من أشكالهم البلاغيّة، وقد رصد الدّكتور محمّد كندي بعضاً من هذه الأشكال، مثل: الطِّباق والمقابلة والتَّهكم والمدح بما يشبه الذم وعكسه، والهزل الذي يراد به الجِدّ، ثم هناك أشكال علم البيان، مثل: التَّشبيه والاستعارة والكناية والتَّعريض ثم التورية.

ولعل أهم ما تنبه له الدّكتور كندي في هذا السياق، مقولة بلاغيّة ركيزتها الأساسية (المفارقة) ونعني بها مقولة: (مقتضى الحال) وتابعها: (الخروج على مقتضى الحال) إذ إن الأساس الذي اعتمدته هذه المقولة: العلاقة بين المنطوق والمفهوم، وهي علاقة لا تتحقق إلا باستحضار (نظرية الاتصال): المنتِج ـ الرسالة ـ المتلقِّي، فالرابط لهذه الثلاثية هو الحال ومقتضاه، ثم الخروج على هذا المقتضى، فهذا الخروج هو الذي يكشف العلاقة بين السطح والعمق، سواءٌ أكانت العلاقة علاقة توافق، أم علاقة تخالف، وهنا لا يكون للمرجعيّة المعجميّة حضور تنفيذيّ إلا بوصفها خلفيّة وهميّة للمنطوق، يقاس إليها كَمُّ المطابقة لمقتضى الحال، أو الخروج على هذا المقتضى، أي أن المسكوت عنه سوف يكون سيِّد الإجراء التحليلي والتأويلي.

ـ3ـ

لقد كان هذا إطلالة موجزة على الجهد النظري الذي مهد به الدّكتور محمّد كندي لقراءة ديوان **ترجمان الأشواق**، وهو جهد يمثل إضافة حقيقية إلى القراءات السّابقة، دون أن ينفيها أو يكرِّرها، إذ إنَّ معظم قراءات الدِّيوان السّابقة كانت نوعاً من الشّرح والتَّفسير الذي يلاحق المفردات والتراكيب، كما يلاحق بعض الأفكار والدلالات بهدف ردِّها إلى نسقها العرفانيّ الذي أنتجها، أما الدّكتور كندي فقد آثر أن يقارب الدِّيوان من مدخل مغاير، يمكن أن نسمِّيه: (المدخل الدراميّ)، ذلك أن الدراميّة كانت أفقاً أحاط بالدِّيوان بداية ونهاية، والدراميّة لها محلُّها الذي تؤثر سكناه، (المفارقة) بكل شحنتها التصادمية حيناً، والتوافقية حيناً، والتكاملية حيناً ثالثاً.

إن قراءتي لقراءة الدّكتور كندي قد فتحت ذاكرتي علٰى بداية لقائي مع ديوان ابن عربي **ترجمان الأشواق** وهي بداية كانت مبكِّرة في مسيرتي القرائيّة، وقد استقرَّ في وعيي آنذاك أنه ديوان في الغزل، بل إني كنت أضمه في ذاكرتي إلى مرحلة (الغزل العذري) في العصر الأموي، ويبدو أن بعض الفضلاء المعاصرين لابن عربي قد فهموا الدِّيوان على نحو فهمي له، وبعضهم واجه الشَّيخ بهذا الفهم الذي لا يناسب مكانته بين أهل الطَّريق والسالكين، فكان رده عليهم شرحاً للديوان بعيداً عن السطوح والظاهر، وكشفاً للرموز والأقنعة، أي أنه وظَّف هذه السطوح الصياغية لتجلية الباطن المستور، وهو ما كاد يحيل الدِّيوان إلى (رسالة في التصوف).

وربما كان هذا سبباً إضافيًا لإقدامي على قراءة القراءة التي قدَّمها هذا الكتاب، بوصفها قراءة جديدة قد تعيد للدِّيوان بعض شعريَّته التي فقدها بشرح الشَّيخ له. وفي هذا السياق، سياق القراءة الجديدة، كان للمنهج حتميته، وهي حتمية علمية تبدأ بتحديد مصطلح (الصُّوفيّة) وحدوده المعرفيّة، وركائزه الأساسيّة، ومتى وكيف ظهر؟

وضرورات المنهج ـ أيضاً ـ اقتضت التعريف بصاحب الدِّيوان، وخلفيَّته الثقافيّة التي شغلت الناس حتى يومنا هذا، ذلك أن هذه الخلفيّة ضمت من الأفكار والآراء التي لم يستوعبها العقل العربي والإسلامي آنذاك، وهو ما شطر جمهرة المتلقِّين بين غالبيّة رافضة، وقِلَّة متحفِّظة، وقد امتد الرفض والتحفظ إلى الدِّيوان، وهو ما أعطى أهميّة بالغة للقراءة التي بين يدينا الآن.

لكن الأمر الذي يهمنا في مقدمة ابن عربي لديوانه، أنها دعمت طبيعته القائمة على المفارقة، إذ إنَّ بدايتها كانت تصريحاً بما أحسَّه الشَّيخ تجاه فتاته (النظام) أما ختامها فكان توجه النّصّ في جملته إلى منطقة (العرفانيّة) بكل وارداتها الإلٰهيّة، وتنزلاتها الروحية، وعلى نحو آخر نقول: إن المفارقة كانت في تلك العلاقة الجدليّة بين المنطوق الظاهر، والمفهوم الباطن.

-4-

إن من يتابع قراءة الدّكتور كندي للدِّيوان، سوف يدرك كيفيّة إعادته لإنتاج المعنى بالاعتماد على بنية المفارقة، وهذه الإعادة كانت بمثابة وثيقة تؤكد أنَّ

النَّصِّيّة في الدِّيوان نصِّيّة مفتوحة، لا تنغلق على ما سبق من قراءات، ولن تنغلق على هذه القراءة الأخيرة.

وهنا يواجهنا تساؤل حتمي: ما طبيعة هذه المفارقة التي وجهت القراءة الأخيرة؟

ولن نجد في الكتاب إجابة تنظيريّة على هذا التساؤل، وإنما تأتي الممارسة التطبيقيّة كاشفة عن هذه الإجابة، إذ اتجهت الممارسة إلى أشكال المفارقة المحفوظة: (مفارقة الموقف) و (مفارقة الحال) و (المفارقة المعجميّة) وكلها مفارقات استمدت فاعليتها التنفيذيّة ـ غالباً ـ من الواردات والإشارات الصُّوفيّة، لكنها لم تُلْغِ الأدوات البلاغيّة البديعيّة التي تم توظيفها، مثل (الطِّباق والمقابلة) بالإضافة إلى بعض الأدوات التعبيريّة ذات الخاصيّة اللغويّة في تحويل مسار الدلالة، وذات الخاصيّة الصُّوفيّة في الآن نفسه، ولعل هذا كله وراء ما نلحظه من ابتداع الصُّوفيِّين لمعجمهم الخاصّ الذي لم تخلُ منه مؤلفاتهم في القديم والحديث.

ولأن المؤلِّف على وعي بالمادة اللغويّة التي يقرأها، وأنها (مادة شعريّة) بالدرجة الأولى، جاء اهتمامه (بالخيال) وعلاقته بالشعر، إذ إن العلاقة بينهما علاقة جدليّة تكاد تقترب من (علاقة التضايف) التي لا يحضر طرف من طرفيها إلا مع حضور الطرف الآخر، وإذا غاب، غاب معه، فأهميّة الخيال للشعر توازي أهميَّته عند المتصوفة عموماً، والشَّيخ ابن عربي على وجه الخصوص، ومن ثم كانت قراءة المفارقة في الدِّيوان محكومة بعلاقتها بالمخيلة، أي أن القراءة اعتمدت ثلاث ركائز أساسيّة: الشِّعر ـ التّصوُّف ـ الخيال، ومن خلالها جاءت مجموعة المفارقات في **ترجمان الأشواق**.

ومن بناء (المفارقة) تتجه القراءة إلى دور هذه المفارقة في بناء النّصّ، وبخاصة النّصّ الشعريّ بوصفه نصًّا غنائيًّا، لكنه أتاح مساحة لتدخل المفارقة بشحنتها الدّراميّة لتحاصر هذه الغنائيّة، أو على الأقل: تشاركها في إنتاج الدلالة ورسم الشخوص حتى تقترب بعض الاقتراب من البنية المسرحية، دون أن تتحول إلى دراميّة مسرحيّة خالصة، تعتمد الصراع والصدام بين الوقائع والشخوص، فدراميّة النّصّ الشعريّ دراميّة من طراز خاص، إذ يتميَّز الصراع فيها بنوع من النعومة التي لا تعرف الحسم الذي هو من خصوصيّة المسرح.

ولكي تستوعب القراءة طبيعة المفارقة في الدِّيوان، اهتمَّت بالحضور المكانيّ والزمانيّ، بوصفه حضوراً لصيقاً بالمفارقة من ناحية، ولصيقاً بالعرفانيّة من ناحية أخرى.

–5–

والحقُّ أنَّ قراءتي للإجراءات التطبيقيّة التي مارسها الدّكتور محمّد كندي على ديوان **ترجمان الأشواق**، لا تكفي في تقديمها هذه المقدمة التي أطلَّت عليها إطلالة كليّة، إذ إنَّ من العسير تلخيص الإجراء التطبيقي بحال من الأحوال، وإن كان هذا متاحاً في المتابعة النظريّة، ذلك أن كل تلخيص هو تشويه للتطبيق، وانتقاص من طبيعته الفنيّة، ومحاصرة لوظائف الأدوات اللغويّة التي وظفها المؤلف، للتحليل تارة، والتَّأويل تارة أخرى.

أخلص من ذلك كلِّه إلى أنَّ القراءة تكاد توحي للقارئ أنه لم يسبق له قراءة هذا الدِّيوان قبل ذلك، وكم أتمنى أن يتابع الدّكتور كندي قراءاته لدواوين أخرى لترسيخ منهجه، وتوثيق خطته، وإعطاء (بنية المفارقة) أحقيتها الشرعيّة في إنتاج الدَّلالة.

د. محمّد عبد المطلب

مقدمة

تعد النتاجات الصُوفيّة من أخصب أنماط الكتابة في اللسان العربي، وتتوفَّر على عمق وثراء قلَّ نظيره في الكتابات العربيّة، بل لعلها الأسبق في تشكيل النّصّ المتمنّع، وفتح آفاق الاحتمال، وقابلية النّصّ الأدبي لقراءات متوالية ولانهائيّة، وعلى الرغم من ذلك، فهي الأقل حظاً ـ في حدود ما أعلم ـ من الدراسات البلاغيّة والنقديّة، وهو ما يراكم حالة الكبت والتهميش والإقصاء التي مورست في حقِّ الخطاب الصُوفي بكامل مكوِّناته، وهو ما أدّى إلى مزيد من الغموض والرَّهبة التي تقف حائلاً أمام كلّ محاولة للاقتراب من هذه المساحات النّائية، القابعة في غياهب الانزواء، وعلى تخوم الضَّباب.

ولأسباب ذاتيّة وموضوعيّة، ما فتئت تراودني فكرة تتعلق بإنجاز دراسة بحثيّة حول القصيدة الصُوفيّة، بعد أن سنحت دراسة سابقة بملامسة بعض أطيافها وتجلياتها، وكانت حافزاً على مغامرة الدُخول إلى حمى تلك التُخوم الغائمة، وهي تومئ بإغراء فريد وغريب، كلَّما التبس أسلوبها، وتمنّعت معانيها، وعندها تقترن آلام القراءة والاستنطاق بلذة الكشف والتَّواصل، وفي هذا بعض من الأسباب الذاتيّة، يضاف إليها المكوِّنات النفسيّة والثقافيّة التي شكلت عقل الباحث ووجدانه، فالأجواء التي عاشها، ولا يزال يعيش بعضاً منها، ولو بصفة مراقب، تضجُ بالنماذج والرموز الصُوفيّة، أقوالاً وأفعالاً، وهي من الكثرة والشُيوع بما يكفي لتشكيل وجدان طفل بأرياف ليبيا، يتابع ما يجري باهتمام، وبشيء من الوجل والاحترام.

أما الأسباب الموضوعيّة فتتعلق بإهمال يقترب من النسيان لمعظم النتاجات الصُوفيّة، الشعريّة والنثريّة، في الدراسات النقديّة الحديثة، وهو ما فوّت على الحراك النقدي والفكري فرصة الإنصات لهذا التيّار في الثَّقافة العربيّة الإسلاميّة، ومتابعة خطوطه وقنواته، اعتماداً على استكناه النصوص، والتحاور مع المسكوت

عنه، ومن ثم نفض الغبار عن منابع فيّاضة، تعزّز عمق اللّسان العربيّ المُبين وثراءه، بخاصة وإن قراءة النّتاجات الصُوفيّة لا يمكن لها أن تكون قاطعة ونهائيّة، وما كتب عنها، في معظمه، يتسم بالمتابعة التاريخية الوصفية، ويتغيا إصدار الأحكام القضائيّة، تفعيلاً لسلطة قراءة مذهبية تتعامل مع النّصّ لا من خلال حمولاته الدلاليّة الاحتماليّة، بل بوصفه وثيقة تاريخيّة، وقرينة ترجيحيّة، وذلك مشرب يجنح بالدّراسات الأدبيّة والنقديّة عن مسارها الحقيقي، فالدُّخول إلى أجواء النُّصوص، والارتياد في فضاءاتها لا يتأتّى عبر هذه المنطلقات، ولايستقيم وفق تلك الأغراض والنَّوايا. . ولأجل هذا وغيره، تكرَّرت مرات تواصلي مع بعض النتاجات الصُوفيّة، وفي كل مرة يتعزَّز الشُّعور بضرورة إنجاز دراسة عنها، وعندما اطَّلعت على ديوان **ترجمان الأشواق** للشيخ الأكبر محيي الدين ابن عربي، كانت دهشتي عظيمة أمام هذا النّصّ الرائق والمتمنّع، في الوقت نفسه، وتوقفت طويلاً أمام بعض قصائده، أتابع أبياتها وأعود إلى شروحها، دون أن أظفر بشيء يذكر، وظلّت تلك الفكرة تراودني، تطفو مرة وتغيب مرّات، حتى كان اتّصالي أخيراً بالأستاذ الدّكتور محمّد عبدالمطلب الذي ألقى إليّ بمفتاح الدُّخول إلى أجواء هذا النّصّ المثير، حين اقترح دراسته، وفقاً لأسلوب المفارقة، وضمن آلياتها ومفاعيلها، فكان ذلك كالماء الزُّلاَل لذي الغُلَّة الصّادي.

وليس خافياً أن مقاربة الأعمال الشعريّة والنثريّة للشيخ ابن عربي تعد مغامرة، ودخولاً إلى ساحة المجهول، بل ما يشبه السِّباحة في محيط لا ساحل له، إلى الحدِّ الذي يجعل تحديد الاتجاه من الصُّعوبة بمكان، إن لم يدخل دائرة الاستحالة، لا بسبب غزارة قلمه الفيّاض، وذهنه الوقّاد، فحسب، ولكن، وهذا الأهم، بسبب أسلوبه في الكتابة، ونهجه في بثّ ما يريد، حين يعمد إلى تفتيت الفكرة الواحدة، ونَثرها على امتداد أعمال عدة، يصعب معه استخلاصها وجمعها وإعادة ترتيبها، حتَّى يظهر شيء من ملامحها وسماتها، وبهذا فليس مستغرباً أن يغلب على الظن أمر ما، فيصار إلى متابعته وتأكيده، ثم ما يلبث أن يسفر البحث عن وجه آخر مغاير، وربما مناقض، ينسف ما تقدَّم ويلاشيه، فما يجد الباحث أمامه من سبيل إلاّ العودة مجدَّداً لمسامرة الشّيخ، والإنصات إلى همساته وإيماءاته لعلّه يجود بمنطلق جديد!

إنَّ تحديد حقل هذه الدِّراسة في نطاق **ترجمان الأشواق** وما تعلّق به، يهدف فيما يهدف إلى التَّقليل، ما أمكن، من التَّداعيات النّاجمة عن أسلوب الشَّيخ في الكتابة ونهجه في التأليف، فديوان الترجمان ينطلق من شرارة خارجيّة، ويثير كوامن داخليّة، ويتَّخذ من المحدود «الخلق» مجلى للمطلق «الحق»، ويصوّر جمال الغادات الحسان بوصفه سبيلاً لمعرفة الجمال الأسنى للخالق العظيم، إلى جانب كونه من النتاجات المحدودة المحكومة في نصوصها وأبعادها، مقارنة بكتابه الموسوعي الجامع **الفتوحات المكية**، مثلاً، وما حواه من نثر وشعر، مع التَّسليم بأن كتابات الشَّيخ ابن عربي ومؤلفاته، يحيل بعضها إلى بعض، وتقيم فيما بينها نظاماً شبكيّاً متداخلاً، يصعب فرزه أو فصله؛ ويظل أهمُّ ما يميِّز **ترجمان الأشواق** أنه يتأسس على بنية المفارقة، وتتشكل حقوله الدلاليّة تبعاً لأسلوبها وآلياتها ومفاعيلها في التَّأويل والتَّأثير.

ومصطلح «المفارقة» من الوافد الذي دخل الساحة النَّقديّة العربيّة خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين، بعد أن ظل سائداً ومعروفاً في الكتابات النقديّة الغربيّة لما يربو عن قرنين قبل أن يفد إلى الساحة العربيّة، ولا يعني هذا خلوَّ النُّصوص العربيّة، شعراً ونثراً، من بنية المفارقة وأساليبها؛ بل إنَّ هذا النَّمط من التَّوظيف الأسلوبي وُجِد في اللِّسان العربيّ منذ بداياته، يؤكد ذلك الدِّراسات التي أنجزت أخيراً عن «المفارقة القرآنيّة»، وعن «المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي»، وغيرها؛ فاللِّسان العربيّ إذن، مارس هذا الأسلوب، وعلى مَرِّ الفترات، مما يعزز اعتقاداً بأنه على درجة عالية من الشيوع والانتشار، يتوجب معها ضرورة توجيه عناية أكبر لدراسته وتتبعه تتناسب وذلك الانتشار والتمركز.

لقد تنبّه النقد العربيّ قديماً لملامح هذا التَّوظيف، لكنه عبّر عن جزئيات منه بتسميات أخرى، مثل التَّهكم والسُّخرية والاستهزاء، والتَّعريض والازدراء، والغمز، والذَّم بما يشبه المدح، وغيرها..

فعدم وجود المفارقة «مصطلحاً»، وعدم شيوع استعماله «لفظاً»، لا يقلِّل من شيوعه أسلوباً وتوظيفاً، غير أن تلك الإشارات النقديّة والبلاغيّة لهذه الأساليب والتَّوظيفات، لا تحمل المعنى العميق المتداخل الذي ينهض به مصطلح «المفارقة» في الكتابات النقديّة الحديثة، إذ لا يقتصر الأمر على «قول شيء وإرادة نقيضه»،

ولايقف عند «قول شيء وهو في الوقت نفسه يقول شيئاً آخر»، بل إنَّ المصطلح الحديث يحمل ما هو أعمق من ذلك وأشمل، كما يتضح خلال الدِّراسة.

أُنجزتْ دراسات عديدة بعد دخول المصطلح إلى السّاحة النقديّة العربيّة، بعضها كان بمثابة الإيذان باعتماده وتقديمه للدَّارسين والنُقّاد العرب، وبعضها جاء تطبيقاً إجرائيًا لِما تمَّ التنظير له وتأسيسه، فمن النَّمط الأول ترجمات د. عبدالواحد لؤلؤة لكتابات «د. سي. ميويك»، ومقال د. سيزا قاسم في مجلة **فصول** المصريّة، حول المفارقة في القصّ العربيّ، وكذلك مقال د. نبيلة إبراهيم في المجلة نفسها، عن المفارقة؛ ومن النَّمط الثاني ما كتبه د. خالد سليمان تحت عنوان «المفارقة والأدب، دراسات في النظريّة والتطبيق»، ودراسة د. محمّد العبد عن «المفارقة القرآنيّة»، وأيضاً دراسة د. سعيد شوقي عن «بناء المفارقة في المسرحيّة الشعريّة»، وغيرها، وقد تضمَّنت مقدِّمة الدِّراسة الأخيرة، متابعة تفصيليّة للدِّراسات النقديّة والأدبيّة التي أُنجزت حول مصطلح المفارقة، تنظيراً وتطبيقاً، خلال العقدين الأخيرين، بالسّاحة النقديّة العربيّة، ومع ذلك تظلُّ هذه الدِّراسات محدودة وقليلة مقارنة بامتداد هذه التقنيّة الفنيّة إلى أصول اللِّسان العربيّ، واعتمادها أداة أسلوبيّة وبنائيّة في العديد من النِّتاجات الشعريّة والنثريّة، وأيضاً بالقياس إلى وفرة الدِّراسات وتعاقبها بالبيئة النقديّة التي استرفد هذا المصطلح منها، ما جعل معظم من تعرَّض لأساليب المفارقة وبنياتها يدعو إلى متابعة البحث في هذا الحقل البِكر الخصيب، بما يؤدي إلى إثراء الدِّراسات النقديّة، ويسهم في كشف الحجب، وإماطة اللثام، عن كثير من النُّصوص الإبداعيّة، استلهاماً لمفاعيل هذه التقنيّة، وتوظيفاً لتنظيراتها.

لايعني هذا أن الدَّارسين والنُقّاد العرب مطالبون، وباستمرار، بمتابعة المدارس النقديّة الغربيّة، والانسياق وراء منجزاتها ومستجدّاتها، بما يشبه المركز والأطراف، أو الصوت والصدى، ولكنه تفهُّم لضرورات بحثيّة معاصرة، تعترف بحتميّة التَّواصل والتَّلاقح بين الثقافات والأفكار، وتؤمن بمراكمة الخبرات الإنسانية، في سبيل إنجاز طموح إنساني يتوق أبداً، إلى السعادة والكمال، مع الوعي بأنه إنما يطلب العنقاء، ويلاحق الغِيلان في الفلوات، ولكن الذي لا أشك فيه هو قدرة القراءة الواعية المؤسَّسة على التَّواصل إيجابيًا مع نتاجات العقل البشريّ، على استرفاد المناسب منها، وإعادة ترتيبه وتكييفه بما يناسب الغرض

والبيئة الجديدة، وعندها لا تتعلق المسألة بالمراكز والأطراف، أو الصوت والصدى، بقدر ما تتعلق بتمثل النُّصوص الأدبيّة والنقديّة، وإعادة إبداعها، بصرف النظر عن أزمانها والبيئات المستنبتة فيها.

في البحث الذي نحن بصدده تتشعَّب الإشكالية في محاور عديدة: يتصل أولها بالنِّتاجات الصُّوفيّة، والشعريّة منها على وجه الخصوص، وما انتابها من تداخل وغموض، وما راكمته القراءات المتوالية لتلك النِّتاجات من حُجُب وأستار، ويتعلَّق ثانيها بخصوصيّة الشَّيخ ابن عربي، منهجاً وإبداعاً، ويأتي ثالثها متعالقاً مع مصطلح المفارقة وامتداداته الإبداعيّة والنظريّة؛ ويوحدها جميعاً فرضية مفادها أن النُّصوص الصُّوفيّة، والشعريّة منها بشكل أخصّ، تنهض من ضمن ما تنهض عليه، على بناء المفارقة، وتعتمد أساليبها، ويمكن التَّواصل معها من خلال التَّأويل المفارقي وآثاره الفنيّة والنفسيّة، وتقدم هذه الفرضية ديوان **ترجمان الأشواق** للشيخ الأكبر أنموذجاً لهذا البناء والتَّوظيف، انطلاقاً من أن المفارقة أداة إجرائية تحليلية بالمقام الأول، أي أنها لا تحقق غرضها إلا إذا أدركها متلقّي النّصّ المفارقي، ولاجدوى من مقصدية مبدعه بدون ذلك، ما يفتح الباب أمام إعادة القراءة لأي نصّ بعد التَّزود بهذه الأداة النَّقديّة المهمّة.

لا شكَّ أنَّ الإشكالية السّابقة والفرضية الناشئة عنها تحتِّم الاطِّلاع، وبدرجات متفاوتة، على مكوّنات المحاور الأساسيّة المكوِّنة لها، وإذا كان الاطِّلاع على معظم النِّتاجات الصُّوفيّة يبدو أمراً متعذراً، بل ربما مستحيلاً، فلا أقلَّ من الإلمام بأشهرها، والوصف نفسه يصدق على أعمال الشَّيخ ابن عربي وآثاره الإبداعيّة، ومن ثم كان التركيز، وبعناية، على النّصّ الأنموذج **ترجمان الأشواق،** وشرحه المسمى **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق،** في محاولة لاستكناه الغائر في أعطاف هذا الدِّيوان، وإضاءة المسكوت عنه في أثنائه، وغنيٌّ عن البيان أنَّ التَّحديدات ليست من الدِّقة بحيث تشكل حدوداً فاصلة فيما بينها، لأن التَّوالج والتَّواشج بين الإبداعات الصُّوفيّة، وفيما بين إبداعات الشَّيخ الأكبر نفسها أعمق من أن تفصل، أو يسبر غورها على وجه اليقين، ناهيك عن ادِّعاء معرفة نهائيّة بها.

إذا أضيف إلى ما تقدم التعامل مع بنية المفارقة وأساليبها، وما تمتاز به من

مرونة ومراوغة، قد يبدو الأمر مقبولاً في ألاّ يدَّعي الدَّارس قولاً فصلاً بالخصوص، بل حسبه ترجيح وجه معيّن من وجوه الدلالة، لأن موضوع المفارقة، وكما يقول د. خالد سليمان في مقدِّمة كتابه **المفارقة والأدب**، موجود ومرئيٌّ في النّصّ الأدبيّ، ولكنه لا يعطيك مكنة للإمساك به، فهو في تحوّل دائم، وتشكُّل لا يكتمل؛ ولأجل ذلك فإن ملاحقته هي أشبه «بلملمة الضَّباب»، فكيف بها إذا كانت تلك المقاربة في النِّتاجات الصُّوفيّة، وعند الشَّيخ محيي الدين ابن عربي على وجه التَّحديد؟! ولا يقدم هذا توطئة للتملُّص من الضبط المنهجيّ الذي تقتضيه كل دراسة جادة، حين تسعى إلى تأطير الموضوع المدروس، ووضع علاماته الدّالّة، واقتراح أفضل السبل والوسائل للتَّعامل معه، ولكنه يعبر عن حقيقة موضوعيّة جاءت نتيجة المعايشة وإمعان النظر في حقل مترامي الأطراف، يضمر أكثر مما يظهر، ويؤمئ ولا يكاد يبيِّن، فلا يترك أمام مرتاده سوى إرهاف الحس، وحسن المصاحبة والإنصات.

محمّد علي كندي

2/ 2/ 2008م

الفصل الأول

تمهيد

المفارقة في الوافد الغربي

تشكل المفارقة مكوِّناً أساسيًا ومهمًا في الحساسيّة الشعريّة العربيّة، وتحوز شرعيّة تراثيّة أصيلة فيها؛ وهو ما كشفت عنه بعض الأبحاث التي تناولت هذه القضيّة الفنيّة، ومع ذلك فهي لم تدخل دائرة النقد العربيّ إلاّ مؤخراً، بوصفها تقنية حديثة استُرْفِدت من الوافد الغربي؛ وجرى استعمالها أداة لتحليل الخطاب الأدبيّ، وبخاصة خلال العقد الأخير من القرن الماضي، «فعلى الرغم من توافر مادة غزيرة تتناول موضوع «المفارقة» نظريًا وتطبيقيًا في الكتابات النَّقديّة الغربيّة... فإن هذا الموضوع لم يلتفت إليه دارسونا المحدثون بعد»[1]، وهذا يعني أن الدَّارسين والنُّقّاد العرب لم يلتفتوا إلى هذه التقنيّة الدقيقة عند تعاملهم مع مكوّنات الأساليب الشعريّة والبلاغيّة في اللّسان العربيّ، والنِّتاجات الأدبيّة العربيّة قديماً وحديثاً، «وليس السبب في هذا أن الأدب العربيّ... خِلْوٌ من هذا النَّمط الأسلوبي والتقني»[2].

بل كثيراً ما اتّكأ البيان العربيّ على هذه التقنيّة في بناء الأنماط المختلفة التي تعمل على إضفاء مزيد من التفاعل بين مكوِّنات النّصّ من جهة؛ وبين أطرافه

---

(1) خالد سليمان، **المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق**، دار الشروق، عمان ـ الأردن، ط1، ص13.

(2) المرجع السابق، ص13.

المنتِجة له والمستهدَفة من خلاله من جهة أخرى، فالاتِّكاء على هذه التقنيّة يوسع مساحة الاحتمال وتعدد فرص الفاعليّة المنتجة للنصّ المشترك في مفهوماته وحقوله الدلاليّة؛ وإن تَمَّ التَّسليم سلفاً، بمصدر النّصّ وخصوصيته، وأحياناً قدسيَّته، كما في النّصّ القرآني، بل إن القرآن الكريم يعد المثال الأرقى لممكنات اللِّسان العربيّ، ومنها تقنيّة المفارقة.

لقد عرف اللِّسان العربيّ هذه التقنيّة وتعددت أوجه استفادته منها وأنماط توظيفه لها، غير أنه من المؤكد أن هذا المصطلح تحديداً، بما يحمله نظريًّا وتطبيقيًّا في النقد الحديث هو من الوافد الغربي؛ يقود إلى هذا التّأكيد الإشارات القليلة والمحدودة التي وردت في الكتابات النَّقديّة والبلاغيّة القديمة؛ تحت مسمَّيات متفاوتة. ولكن ما المقصود بهذا المصطلح: «المفارقة» عند النُّقّاد الغربيين؟

قد يكون من الصُّعوبة بمكان ـ إن لم يكن مستحيلاً ـ التوصل إلى تعريف محدَّد لمعظم المصطلحات الأدبيّة والنَّقديّة، والوافد منها على وجه أخصّ، وبخاصة إذا كان المصطلح المراد تعريفه غير محدد المعالم بشكل دقيق في بيئته الأصلية، كما هو الحال مع هذا المصطلح، وإن تكوّن نوع من التَّواضع والتوافق حول الملامح العامّة، والحقول الدلاليّة في خطوطها العريضة، ولذلك قيل «إن ما لا تاريخ له هو الذي يمكن تعريفه، أما ما يملك تاريخاً طويلاً فإن تعريفه يصبح مسألة صعبة جدًّا»[1].

وهذا راجع إلى تعدُّد المفاهيم التي يمكن أن يحملها المصطلح إثر مروره بعصور متعاقبة وثقافات متفاوتة؛ فكلمة «مفارقة» لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة كما أنها لا تعني المعنى نفسه عند كل الأدباء والنُّقّاد؛ فتاريخيّة اللفظ تضفي عليه مزيداً من تنوع الدلالات وتؤطِّره بمفهومات متعددة تتناسب والحقب التاريخيّة التي تعاقبت عليه وتحوَّر معها فتركت شيئاً من ظلالها على حقوله الدلاليّة، التي يمكن للمنشئ أو المتلقِّي أن يحرِّك «اللَّفظ» في مساحتها دون أن يجد حرجاً في ذلك، لأنه إنما يفعل ذلك مدفوعاً بمكوِّناته الثقافيّة قبل أي شيء آخر، «ولما كانت

(1) د. سي ميويك، **المفارقة وصفاتها**، ترجمة: د.عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ص19، وكذلك: خالد سليمان، **المفارقة والأدب**، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، عمان ـ الأردن، ط1، 1999، ص14.

المفارقة ممارسة أدبيّة، تملك تاريخاً طويلاً يمتد إلى عصور الأدب الأولى فإنّها تستعصي على التعريف الواحد»[1]، ناهيك عن الإطاحة بأساليبها ودرجاتها ونتائجها في النّصّ ومتلقِّيه، الذي قد يكون الضحية أحياناً لهذه المفارقة التي يتتبَّع خيوطها في ثنايا العمل الأدبيّ، وعلى هذا «فلا توجد مفارقة واحدة ذات مدلول واحد وإنما توجد مفارقات متعدِّدة ذات مفاهيم متعدِّدة تلتقي فيما بينها داخل إطار عام»[2].

وقد حاول العديد من النُّقّاد والأدباء الغربيين صياغة تعريف مناسب لمصطلح المفارقة، لكنه وفي كل مرة يظل مكوِّنٌ من مكوِّناتها وملمحٌ من ملامحها، جانحاً على أن يحيط به هذا التعريف وذلك التَّحديد.

فقد جاء في تعريف معجم أكسفورد المختصر للمفارقة: «المفارقة هي إما أن يعبِّر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه. . . .إذ يستخدم لغة تدلُّ على المدح ولكن بقصد السخرية أو التَّهكُّم، وإما حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه ولكن في وقت غير مناسب. . . . وإما هي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطناً موجهاً إلى جمهور خاصّ مميّز، ومعنى آخر ظاهراً موجَّهاً للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول»[3].

في هذا التعريف الذي ورد في **المعجم المختصر** ما يشير بوضوح إلى ذلك التردد والتداخل، وتعدد الدلالات التي اكتسبها المصطلح بتعدُّد أوجه استعماله وتفاوت متداوليه زماناً وثقافةً ومكاناً؛ ففي الجزء الأول من التَّعريف تبدو الإشارة واضحة إلى أن المقصود من المفارقة ـ في هذه الحالة ـ هو التَّهكُّم والسخرية أو ما يمكن أن يطلق عليه «الذمّ في معرض المدح» فالمنشئ يعبر عن مقصوده «معناه» بلغة «بأسلوب» توحي بما يناقض المعنى ويخالفه.

أما في الجزء الثاني من التَّعريف السّابق، فالتركيز ينصبُّ على المعنى الشائع والدّارج للمفارقة بما هي أحداث متناقضة تقع مصادفة أو عَرَضاً؛ تكون مثاراً للدهشة والاستغراب وبخاصة إذا تداخلت ـ زمانياً ـ مع أحداث ووقائعَ أخرى، لا

(1) سليمان، **المفارقة والأدب**، مرجع سابق، ص14.
(2) حسني عبد الجليل، **المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي**، الدار الثقافية، القاهرة، ط1، 2001، ص17.
(3) نقلاً عن: سليمان، **المفارقة والأدب**، مرجع سابق، ص14.

تمتُّ لها بصلة وليست من لوازمها ولا مناسباتها، بصرف النظر عن كون هذا الحدث سارًّا ومرغوباً به أو خلاف ذلك؛ وإن قُيِّد في هذا الجزء من التَّعريف بالمرغوب فيه، ولا وجه لهذا التَّحديد في بناء المفارقة من وجهة نظري.

والجزء الثالث من التَّعريف يحمل قصداً آخر أكثر عمقاً في توظيف أسلوب المفارقة فنياً حيث ركَّز على ما يمكن تسميته «بمعنى المعنى» أو المعنى المضمر للنصّ الأدبي، بحيث يحمل النّصّ معنى ظاهريًّا يمكن إدراكه من منطوق النّصّ الظاهر الذي يؤلف التراكيب اللغويّة؛ ثم يكون النّصّ ـ في الوقت نفسه ـ موحياً بمعنى آخر يمكن استنتاجه من مفهومه، بقرائن النّصّ أو بالمواضعة، وقد يكون معنى ثالثاً خفيًّا مغايراً للمعنيين السّابقين، ومخالفاً للمعنى الظاهر من النّصّ.

على الرغم من هذا التوسع لهذا التَّعريف، لا يمكن القول بأنه أحاط بمفاهيم مصطلح المفارقة، بل لا يزال كثيرٌ من جوانبه وملامحه خارجة عن هذا التَّحديد.

وتلافياً لهذا التشعُّب والتداخل الذي ينصب على مفهوم «المفارقة» حاول بعض الباحثين أن يضع تعريفاً مختصراً وبسيطاً للمفارقة ذاهباً «إلى أن فن المفارقة هو فن قول شيء دون قوله حقيقة»[1]، وهذا يعني أنه يتم التوصل إلى المغزى من التركيب أو النّصّ لا من خلال النّصّ الظاهر، بل من خلال استنطاق النّصّ بمعنى الملازمة وما تؤدي إليه القرائن والإشارات.

وتتجه بعض التَّعريفات إلى ربط المفارقة بالحياة نفسها، وتقدمها بما هي جزء من تناقض مكونات الوجود وتباينها؛ فالمفارقة عند «صموئيل هاينز» ـ مثلاً ـ «نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوعة ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها وأنَّ تجاوُرَ المتنافرات جزء من بنية الوجود»[2]، وهذا بدوره يقود إلى مفهوم أوسع وأرحب للمفارقة يتسع ويتشعب باتساع الحياة نفسها وتشعبها، إذ يتأسس البناء المفارقي لا على موقفين متناقضين بل على متناقضات متعدِّدة ومتداخلة، وبهذا يصبح النّصّ مفتوحاً قابلاً لقراءات عدة، ومثيراً لتساؤلات متلاحقة وربما غير متناهية، وكل إجابة عن هذه التساؤلات لا تعدو محاولة أو

(1) سي ميويك، **المفارقة وصفاتها**، مرجع سابق، ص42.

(2) المرجع السابق، ص42.

احتمالاً من احتمالات متعدِّدة، يحملها أسلوب المفارقة في طيّاته فاتحاً بذلك باباً واسعاً للدخول في مضامين النسبية الحديثة، ويتمتع الأسلوب بشيء من الغموض، وتداخل الأصوات، وعندها تتداخل هذه التقنيّة «المفارقة» مع تقنيّات فنيّة أخرى اتكأت عليها النِّتاجات الأدبيّة عبر عصورها المختلفة، والحديثة منها على وجه الخصوص، ولعل أقرب تلك التقنيّات للمفهوم السّابق هي «تقنيّة القناع» إذ تعد من الأساليب المهمّة التي تشحن النّصّ الأدبي بدلالات متعدِّدة ومتداخلة، وغالباً ما تكون متصارعة ومتعارضة، وقد اتّكأ عليها الشاعر الحديث بوصفها أداة فعّالة للنهوض بتجارب شعريّة عديدة، شكّل بعضها أهمَّ النّتاجات الشعريّة، بعد أن استلهم هذه الأداة من فنون أدبيّة أخرى، وخاصّةً فنَّ المسرح، في إطار تقارب الفنون وتداخلها، وإزالة الحواجز بين الأجناس الأدبيّة المختلفة.

لقد توافرت قصيدة القناع، كما في بنية «المفارقة» على خصائص فنيّة مميزة، حيث جمعت بين الغنائيّة والدراميّة، والذاتيّة والموضوعيّة، والحسيّة والرمزيّة، فتداخلت مكوِّناتها وعناصرها، وكانت محلاً لتساؤلات عدة، واضعة المتلقِّي أمام احتمالات دلاليّة غير محدودة، وجعلته بذلك يعيد قراءتها المرّة تلو المرّة، فيظهر له في كل قراءة مَلْمَحٌ من ملامحها[1].

والمبدع ـ كما يقول رولان بارت ـ «إذ يؤسس مفارقة تثيرها الشكوك يصير إلى نوع من القلق مطلوب في الكتابة، فهو يرفض إيقاف تلاعب الرَّمز... وتكون النتيجة أن القارئ لن يعرف ما إذا كان الكاتب مسؤولاً عمّا يكتب... فجوهر الكتابة أن يمنع أي جواب عن السؤال: من المتكلم؟»[2].

والمفارقة بهذا الفهم أسلوبٌ للكتابة والخطاب أكثر عمقاً وأبعد مدى وأثراً من المفاهيم الجزئية المتعلقة بالتّهكُّم والسخرية والتعجب والاستغراب وما إلى ذلك؛ وهي أيضاً تتجاوز مجرد قول شيء وإرادة نقيضه إيحاءً؛ بل تسعى لأن تترك السؤال قائماً مفتوحاً عن المعنى الحرفي الذي ذهب إليه منشئ الخطاب أو كان دافعاً لإنشائه.

(1) يُنظر: محمد علي كندي، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2003.

(2) سي ميويك، **المفارقة وصفاتها**، مرجع سابق، ص42.

وهكذا تتراكم الأسئلة وتتابع لأن بنية المفارقة بهذا الفهم «تثير لا تفسيراً واحداً بل سلسلة لا تنتهي من التَّفسيرات الكثيرة»[1].

وعلى الرغم من هذا الانفتاح الذي قصده بعض من تصدى لتقنيّة المفارقة إنتاجاً وتنظيراً، تظل تعقيدات واحتياطات عند محاولة التَّعامل مع هذه التقنيّة، وبخاصة عند النُّقّاد البلاغيين، الذين يصبّون جُلَّ اهتماماتهم على الأساليب البلاغيّة، ويتعاملون مع مكوِّنات النّصّ بما هي وسائط أسلوبيّة لتأدية المعاني الناجزة سلفاً، بما يستدعي مقولات اللَّفظ والمعنى عند النُّقّاد والبلاغيين العرب قديماً، وما دار حولها من جدل.

فالمفارقة عند «ماكس بيربوم» تمثل أسلوباً «لإحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً»[2]، فالاهتمام يتجه إلى المتلَقِّي وأثر النّصّ فيه، مما يبرز الغاية الإبلاغيّة في هذا التَّعريف، ومدى مراعاة النّصّ لهذه الغاية التي تقتضي إحداث أبلغ الآثار بأقصر العبارات وأوجزها «أقل الوسائل تبذيراً»؛ والعناية بالنّصّ ومتلقِّيه تأتي على حساب المكوِّن الأساسي لعلاقات التَّواصل، وهو مبدع النّصّ أو منشئه، فالنُّقّاد البلاغيُّون ـ عادة ـ لا يعيرون أدنى اهتمام لمبدع النّصّ الأدبي وظروفه وحاجاته النفسيّة للبوح والإفضاء التي قد لا يغني معها الإيجاز والتركيز، واستدعاء «أقل الوسائل تبذيراً»؛ بل قد تكون حاجة المبدع ماسَّة لمساحة أرحب للتعبير والإفضاء بما يعانيه وهو يتعامل مع متناقضات الوجود، محاولاً إيجاد حالة من الانسجام والتّناسق معها، وفيما بينها في فضاءات التعبير على أقل تقدير؛ ولعل شيئاً من هذا ما تسعى تقنيّات الإبداع الحديثة إلى تأمينه، أو لعلّه ما اكتشفه الأدباء والمبدعون في هذه التقنيّات فالتجأوا إليها واستنجدوا بها لمواجهة ما يعيشون ويعانون.

إن معظم البلاغيين يعتمدون واحدة أو أكثر لصياغات ممكنة تجمع بين طَرَفَي العملية التوصيلية أو التَّواصلية، فإما أنَّ منشئ الخطاب يقول شيئاً بينما هو يعني شيئاً آخر، أو أن المنشئ يقول شيئاً بينما يفهم المتلقِّي شيئاً آخر، وأخيراً قد يقول المنشئ شيئاً، وهو في الوقت نفسه يقول شيئاً آخر[3].

(1) المرجع السابق، ص43.

(2) المرجع السابق، ص63.

(3) يُنظر: خالد سليمان، **المفارقة والأدب**، مرجع سابق، ص17.

وهذه الصِّيغة الأخيرة من الصِّيغ الثلاث يمكن اعتبارها تحديداً مناسباً يقترب من المفاهيم الفنيّة التي يراها النُّقّاد تنسجم والتَّوظيف المقصود لتقنيّة «المفارقة» في النِّتاجات الأدبيّة قديماً وحديثاً؛ لأن الوصول إلى المغزى الضمني واستكناه المسكوت عنه في بنية المفارقة هو المقصود جَرّاء اعتمادها وسيلة مهمّة من وسائط الإبداع؛ وهو ما يحتم فرضيّة إنتاج النّصّ المشترك، من خلال معايشة المتلقِّي لما يفترض أن عناه المبدع وكان دافعه إلى الإبداع أولاً، وإلى اعتماد هذا الأسلوب في التعبير دون غيره ثانياً؛ وبهذا المفهوم الواسع «نظرة في الحياة تجد الخبرة عرضة لتفسيرات متنوعة ليس فيها واحدة صحيحة دون غيرها، وأن تجاوُرَ المتنافرات جزء من بنية الوجود» تدخل تقنيّة المفارقة فضاءات رحبة فضفاضة تقترب بها من الغموض والضبابية، وتجعلها مشحونة بمقوِّمات فنيّة قد تبدو للوهلة الأولى متعارضة ومتناقضة، ولعله بات واضحاً التطوُّر الكبير الذي حازه هذا المصطلح عبر حقبه المختلفة انطلاقاً من المفارقة السطحيّة أو الساذجة المبنية على تناقض الوقائع والأحداث وعدم انسجامها، أو قول شيء وإرادة نقيضه بمقاصد مختلفة.

المفارقة في التُّراث العربيّ

- عند اللغويين

سبقت الإشارة إلى أن مصطلح المفارقة بما يحمله من مقومات فنيّة لم يدخل اللِّسان العربيّ قديماً، وأن هذا المصطلح بهذا المفهوم الواسع هو من الوافد الغربيّ، غير أن ذلك ليس نفياً للتَّوظيف الفنّيّ لهذه التقنيّة في النِّتاجات الأدبيّة العربيّة قديماً، بل إن الدِّراسات العربيّة الحديثة التي حاولت تتبع هذا الأسلوب في القصيدة العربيّة القديمة أكدت توظيف هذه التقنيّة الفنّيّة على نطاق واسع في بناء القصيدة العربيّة ـ قديماً وحديثاً ـ وفي مختلف الأغراض الشعريّة المعروفة[1].

(1) يُنظر على سبيل المثال: رمضان إبراهيم، **المفارقة في شعر المتنبي**، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة عين شمس؛ سامي عبد المنعم، **بنية المفارقة في شعر الصعاليك**، كلية الآداب، جامعة عين شمس؛ علاء عبد اللطيف، **بناء المفارقة في شعر حافظ إبراهيم**، كلية الآداب، جامعة عين شمس.

لقد تعامل النقد العربيّ القديم مع هذا الأسلوب الفنّيّ وأصّله وناقش قضاياه وظواهره تحت مسمَّيات ومصطلحات أخرى، ركَّز كل منها على جانب معين مما تضمَّنه مصطلح «المفارقة» حديثاً؛ شكَّلت في مجملها أساليب مهمّة وأساسيّة في الحساسيّة الشعريّة العربيّة؛ ومن ثم فإنه يمكن القول بأنَّ المفارقة بوصفها أسلوباً وتقنيّة من أساليب إنتاج الشعريّة وتقنيّاتها وجدت وبفاعليّة ضمن المقومات الفنّيّة في تكوين الشعريّة العربيّة، «إن القول بأن المفارقة كانت أداة رئيسية في إنتاج الشعريّة العربيّة يعتمد أساساً على حضور مفهومها ـ بالضرورة ـ في نسيج اللغة ذاتها، كما يعني أن التَّعامل بها لغويًّا مطروح في الموروث المعجمي»[1].

وبالرُّجوع إلى المعاجم العربيّة يمكن تتبع مفهومها الذي كاد ينحصر في معاني الانفصال والانفصام، والتّباين والافتراق، والبعد والنأي، فالمفارقة من الجذر «ف.ر.ق» والفرْق ـ بسكون الراء ـ عند الخليل بن أحمد: «موضع المفرق من الرأس في الشَّعر»[2]، وعند صاحب القاموس: «الموضع الذي يفرق فيه الشعر، ومن الطريق الموضع الذي يتشعّب من طريق آخر، الجمع: مفارق، ومفارق الحديث: وجوهه، وفَرَقَ له الطريقُ فروقاً، اتجه له طريقان»[3].

أما ابن منظور، عند حديثه عن المفارقة، فهو أيضاً يجمل معناها في «الانفصال والانفصام»، لأنها من «تفرق الطرق»، «والفرق خلاف الجمع» «والمفرق وسط الرأس وهو الذي يفرق فيه الشعر» لكنه يشير إلى أمر دقيق عندما يمايز بين «التفرق» و«الافتراق»، يقول: «ومنهم من يجعل التفرق للأبدان، والافتراق في الكلام، يقال: فرقت بين الكلامين فافترقا، وفرقت بين الرجلين فتفرَّقا، وفارق الشيء مفارقة وفراقاً: باينه، وتفارق القوم؛ فارق بعضهم بعضاً» كما يضيف أمراً مهمًّا آخر عندما يشير قائلاً: «وقفت فلاناً على مفارق الحديث: أي على وجوهه، وفرق لي رأي: أي بدا وظهر»[4].

---

(1) محمد عبد المطلب، **كتاب الشعر**، الشركة العالمية للنشر، «لونجمان»، القاهرة، 2002، ص58.

(2) الخليل بن أحمد الفراهيدي، **كتاب العين**، تحقيق: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار الرشيد، ج5-6، مادة فرق.

(3) الفيروزأبادي، **القاموس المحيط**، دار الجيل، بيروت، د.ت، مادة فرق.

(4) مكرم بن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، ط1، 1990، مج10، مادة: فرق.

مما تقدم يمكن تلمُّس بعض الدوائر الدلاليّة المهمّة التي تشير بشكل أو بآخر إلى مَلْمَح من مفهوم المفارقة، فالتّباين والاختلاف، يشير من بعض الوجوه إلى ما يمكن أن نلحظه من مخالفة النّصّ الظاهر للمعنى الخفي أو المسكوت عنه، والذي لأجله كان هذا النّصّ، لا للمعنى الذي يتبدّى للوهلة الأولى؛ لأن الملابسات المصاحبة لإنتاج النّصّ، ومقامه إضافة إلى سياقه وتراكيبه تقود إلى استحالة إرادة المعنى الظاهر للنص، وتومئ إلى معنى آخر خفيّ هو المقصود من هذا النّصّ، لأن المفارقة «صيغة من التعبير تفترض من المخاطب ازدواجيّة الاستماع، بمعنى أن المخاطب يدرك في التعبير المنطوق معنى عرفيًا يكمن فيه من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنه يدرك أن هذا النّصّ المنطوق في هذا السِّياق بالذات لا يصلح معه أن يؤخذ على قيمته السطحيّة»[1].

فنحن إذن أمام معنى من معاني التّباين والاختلاف أي تباين المعنى الظاهر «البنية السطحيّة» عن المعنى الخفيّ «البنية العميقة» وهو المقصود جراء صياغة النّصّ في هذا المقام على هذا النَّحو من الصياغة دون غيرها.

الدائرة الدلاليّة الثانية تكمن في التمييز بين «التفرق والافتراق» إذ تجعل الأول للأبدان والثاني للكلام؛ وفي هذا تمييز بين المادي والمعنوي، والقضيّة هنا منصبّة على الجوانب المعنوية ولا علاقة لها بالتفرق بمعناه المادي إلا بما يسهم في تأكيد معنى التّباين والاختلاف، أما المقصود هنا فهو «افتراق الكلام» بين النّصّ المنطوق والمكتوب بمعناه الظاهر؛ والنّصّ المصاحب والمساوي له المسكوت عنه في حين هو المقصود دون غيره؛ ويمكن توسيع هذه الدائرة الدلاليّة لتشمل «تشعُب الطرق» و «تعدُّد وجوه الكلام»، وعندها يبرز الدور المهم للبناء المفارقي في النّصّ عندما يقود إلى قراءات متعدِّدة لهذا النّصّ، واحتمالات عديدة لوجوهه ومعانيه، وبذلك يفتح آفاقاً واسعة أمام إعادة القراءة المنتَجة التي تنتِج نصًا جديداً في كل مرّة.

ويقود هذا الفهم تلقائيًا إلى الدائرة الدلاليّة الثالثة في النُّصوص المعجميّة السّابقة في قوله: «وفرق لي رأيٌ: أي بدا وظهر»؛ إذ يمكن أن يؤخذ هذا المعنى

(1) د. محمد العبد، **المفارقة القرآنية**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2006، ص15.

مؤشّراً إلى «المفارقة» بمفهومها الحديث بوصفها صيغة تشحن النّصّ بمفاهيم متراكبة ومتجددة؛ تظهر تجلياتها وإيماءاتها بتعدُّد مرّات القراءة، وتباين القراء والمتلقّين لهذا النّصّ، فيبدو للممعن من النّصّ ما لم يظهر له أو لسابقه في القراءة السّابقة، وكأنه في كل قراءة «يفرق له رأي، أي يظهر ويبدو».

فالدوائر الدلاليّة التي يمكن تلمسها من المعاجم العربيّة لجذر «المفارقة» تحمل معظم المفاهيم التي يتضمَّنها هذا المصطلح الحديث، غير أن الممارسة النَّقديّة العربيّة، قد تعاملت مع هذه المفاهيم بشكل منفصل أو مجزأ، وليست متراكبة متداخلة كما عليه المصطلح اليوم، وسيأتي لاحقاً كيف تتبَّع النُّقّاد العرب مفاهيم التّباين والاختلاف؛ وتعدُّد أوجه الدلالة واختلافها بين منطوق النّصّ ومفهومه في صياغة الكلام بأساليب مختلفة، لا تقود إلى ما يريد المنشئ بشكل مباشر بل تعبِّر عنه بطريق غير مباشر يُدرَك من ثنايا النّصّ وإيماءاته وإشاراته.

- عند المفسرين

ورد الجذر «فرق» في القرآن الكريم ستاً وستين مرّة بدلالات ومفاهيم متفاوتة تتمركز في مجملها حول مفاهيمها المعجميّة التي أُشِيرَ إليها آنفاً؛ فهي تقوم على معنى التفريق، وهذا التفريق قد يأتي دالاً على الجانب المادّيّ، وغالباً ما يكون دالاً على الجانب المعنويّ، فالمعاني تدور بين «التفرق» و «الافتراق» وكلاهما من الفرق بمعنى الفصل والعزل؛ ففي قوله تعالى: ﴿لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِّن رُّسُلِهِۦ﴾ [البَقَرَة: 285]، ليس المقصود التَّفرق بالأبدان بين الأنبياء والرسل، فهو حاصل بتعاقب الفترات والأزمان؛ وليس المقصود ـ أيضاً ـ عدم التَّفاضل فيما بينهم، ففي القرآن ما يؤكد هذا التَّفاضل بين الأنبياء والرسل؛ وإنما «التَّفريق» هنا بمعنى الافتراق في الكلام الذي يحمل معنى المفارقة، وفقاً لما ذهب إليه بنو إسرائيل، حيث اعتدّوا بمعجزات موسى وعيسى واعتبروها دليلاً على النبوة ومبعثاً للتصديق والإقرار، وناقضوا هذا عندما بعث النبي محمّد ﷺ «فأجاب العلماء بأنَّ المقصود... هو أن الطريق إلى إثبات نبوة الأنبياء ـ عليهم الصلاة والسلام ـ إذا كانوا حاضرين هو ظهور المعجزة على وفق دعاويهم، فإذا كان هذا الطَّريق، وجب في حق كل من ظهرت المعجزة على وفق دعواه أن يكون صادقاً، وإن لم يَصُحَّ هذا الطَّريق وجب ألا يدلَّ في حقِّ أحد منهم على صحة رسالته، فأمّا أن

يدلَّ على رسالة البعض دون البعض، فقول فاسد متناقض»[1]، فالآية الكريمة وفق هذا الفهم تدلُّ على التناقض في الحجَّة والدَّليل الذي اعتمده أتباع الرسالات السّابقة عن الإسلام، حيث اعتمدوا المعجزة دليلاً على النُّبوّة مرّة، ولم يروها كذلك مرّة أخرى، وهو ما يحمل معنى من معاني المفارقة.

وهذا لا يتعارض - في تقديري - مع من ذهب إلى أن: «ورود هذه الكلمة في اللغة محصور في هذا الاستعمال، أي في معنى الافتراق والبين، وإن كانت الكلمة في حد ذاتها كلمة قلَّ استعمالها، ففي القرآن الكريم لا ترد كلمة «مفارقة» بهذه الصِّيغة»[2].

فعدم ورود هذه الكلمة بهذه الصِّيغة لا ينفي ورودها بصيغ أخرى تعود إلى الجذر نفسه؛ وتؤدي معاني تحمل بعض مفاهيم المصطلح الحديث، وتتقاطع معه دلاليًا في كثير من المواضع في القرآن الكريم، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وَأَنَّ هَٰذَا صِرَٰطِى مُسْتَقِيمًا فَٱتَّبِعُوهُ وَلَا تَتَّبِعُوا۟ ٱلسُّبُلَ فَتَفَرَّقَ بِكُمْ عَن سَبِيلِهِۦ﴾ [الأنعام: 153] فهي هنا من التَّفرق الماديّ إذا تشعب الطَّريق وظهر له طريقان، وقد أكد هذا المعنى ما رواه ابن مسعود عن النبي ﷺ «أنه خطَّ خطًّا، ثم قال: هذا سبيل الرُّشد، ثم خط عن يمينه وعن شماله خطوطاً، ثم قال: هذه سُبُل على كل سبيل منها شيطان يدعو إليه»[3] وإن كانت هذه السُّبل التي رسمت مادِّيًا تأتي على سبيل التقريب والتوضيح، لأن السبل المقصودة جميعها معنويّة، وسبيل الرُّشد إشارة إلى طريق الخير والفلاح، وفي هذا أيضاً ما يفيد معنى التناقض بين هذه السبل المؤدية إلى الخير في الدُّنيا والآخرة، وتلك السبل المتشعبة المؤدِّية إلى الغواية والهلكة.

ومنه - أيضاً - قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ فَرَّقُوا۟ دِينَهُمْ وَكَانُوا۟ شِيَعًا لَّسْتَ مِنْهُمْ فِى شَىْءٍ﴾ [الأنعام: 159] في بعض القراءات «فارقوا» فهي المفارقة «ومعنى القراءتين واحد لأن الذي فرق دينه بمعنى أنه أقر ببعض، وأنكر بعضاً، فقد فارقه في الحقيقة»[4].

---

(1) فخر الدين محمد بن عمر الرازي، **التفسير الكبير، مفاتح الغيب**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، المجلد الرابع، ص116.

(2) خالد سليمان، **المفارقة والأدب**، ص22.

(3) الرازي، **التفسير الكبير**، مج7، ج14، ص4.

(4) المصدر السابق، ص7.

ويتأكد مفهوم «المفارقة» بمعنى الظُّهور والبيان بعد الخفاء والغموض؛ بما ساقه فخر الدين الرازي عند تفسيره لقوله تعالى: ﴿وَقُرْءَانًا فَرَقْنَٰهُ لِتَقْرَأَهُۥ عَلَى ٱلنَّاسِ عَلَىٰ مُكْثٍ وَنَزَّلْنَٰهُ تَنزِيلًا﴾ [الإسراء: 106] عندما قال: «الاختيار عند الأئمة فرقناه بالتخفيف، . . . ومن قرأ بالتشديد لم يكن له معنى إلا أنه أنزل متفرّقاً، فالفرق يتضمّن التبيين»، ويسترسل موضحاً هذا المنحى الدقيق ليؤكد التمايز بين «فرق» بالتخفيف و«فرّق» بالتشديد مستدلاً بما رواه ثعلب عن ابن الأعرابي أنه قال: «فرقت أفرق بين الكلام، وفرقت بين الأجسام»[1].

وغير خافٍ أن العديد من الآيات في القرآن الكريم قد ورد بها الجذر فرق بمعنى التَّفرق، الذي حدد للأجسام وفق ما سبقت الإشارة إليه، وأحسب أن ما تقدم يكفي للإشارة إلى القصد؛ وهو أن «المفارقة» وإن لم يجرِ استعمالها بهذا اللَّفظ بما يحمله من مفاهيم ودلالات، فقد كثر استعمال جذره، مشحوناً بدلالات تدور في فلك المفاهيم الحديثة لهذا المصطلح.

هذا من حيث شيوع هذا اللَّفظ واستعماله عند المفسرين، أما من حيث استعمال هذا الأسلوب الفنّي وتوظيفه في القرآن الكريم، فقد أجاب عن هذا مشكوراً الدّكتور محمّد العبد، في دراسته القيمة **المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة**[2].

- عند الأدباء والنُّقّاد والبلاغيين

إن استعمال الجذر «فرق» على النَّحو الذي تقدم في القرآن الكريم؛ ومتابعة المفسِّرين له بفهم يحمل - في بعض جوانبه - الدَّلالات المفهومية للمصطلح الحديث «المفارقة»؛ لم يؤدِّ إلى استعمال المصطلح نفسه عند الأدباء والنُّقّاد والبلاغيِّين قديماً إذ لم يعثر على هذا المصطلح في جُلِّ المصادر التي أرست الحياة الأدبيّة والبلاغيّة العربيّة، يقول الدّكتور خالد سليمان: «فقد تتبعناها - أي المفارقة - في عدد من المصادر المهمّة، مثل **المثل السائر** . . . **والعمدة** . . . **ومنهاج البلغاء** . . . فلم نجدها واردة فيها»[3]؛ غير أن عدم استعمال «المفارقة» بهذا اللَّفظ في المصادر الأدبيّة والبلاغيّة والنَّقديّة قديماً؛ لا يعني عدم وجود هذا

(1) المصدر السابق، مج11، ج21، ص58.

(2) يُنظر: محمد العبد، **المفارقة القرآنية**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2006.

(3) خالد سليمان، **المفارقة والأدب**، مرجع سابق، ص22.

الأسلوب؛ وعدم الاتّكاء عليه فنّيًا في النهوض أسلوبيًا وبلاغيًا، ببعض الوظائف الفنّيّة التي تؤديها تقنيّة «المفارقة» في النُّصوص الحديثة والمعاصرة، أو عدم وجود ألفاظ أخرى، وشيوعها في الاستعمال النقديّ والأدبيّ كانت تقوم مقامها، بشكل أو بآخر.

يمكن أن تشكِّل مصادر الأضداد في التُّراث اللغوي رافداً مهمًّا في هذا الجانب، إذ يوجد بها من الأضداد ما يحمل معنى من معاني المفارقة عند إطلاقه في سياق معين، وبأسلوب مخصص وبخاصة عندما تحمل تلك الأضداد معاني التَّهكُّم والاستهزاء؛ من ذلك «قولهم للعاقل: يا عاقل، وللجاهل، إذا استهزأوا به: يا عاقل»[1]، فهذه الألفاظ على هذا النَّحو من الاستعمال تؤدي إلى قلب المعنى ونقل الدلالة إلى ضدها تماماً؛ وهو ما يفيد بعض مفاهيم المفارقة؛ ولا يخفى ما في هذا الاستعمال من الاعتماد على السِّياق الراهن الذي لا يقبل أن يكون فيه الاستعمال على حقيقته، بل يصرفه، ضرورة، إلى معنى آخر خفيّ يقابل هذا المعنى، وإدراك ذلك المعنى المقصود يعتمد أيضاً على التَّواضع القائم بين المبدع والمتلقِّي، أو ما يمكن تسميته «السِّياق الاجتماعي».

ومن الألفاظ التي استعملت استعمالاً مزدوجاً، لتحمل في بعض تلك الاستعمالات معنى من معاني المفارقة كلمة التَّعزير، فأصلها «التَّعظيم» على هذا المعنى جاء قوله تعالى: ﴿لِّتُؤْمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَتُعَزِّرُوهُ وَتُوَقِّرُوهُ﴾ [الفتح: 9]، وقد تستعمل في معنى اللَّوم والتعنيف والتأديب، تهكماً واستهزاءً بالمذنب[2]، بل إن شيوع المعنى الأخير «اللَّوم والتَّعنيف والتَّأديب والاستهزاء» قد غلب على هذه اللَّفظة، وصار هو ما يتبادر إلى الذهن فور إطلاق هذا اللَّفظ، وبخاصَّة في الاستعمالات الفقهيّة والقانونيّة لهذه اللَّفظة، ومن هنا يلاحظ أن استعمال هذه اللَّفظة على معنى المفارقة، وانتشاره في الأوساط الفقهيّة والأدبيّة وغيرها، والسِّياق الاجتماعي، كاد أن يفقد هذا الاستعمال المعنى المفارقي الذي وُظِّف لأجله وهو معنى «التَّهكُّم والاستهزاء» بالمذنب.

---

(1) ابن الأنباري، **الأضداد**، تحقيق: محمد أبو الفضل، الكويت، 1960، ص256.

(2) أبو الطيب اللغوي، **الأضداد في كلام العرب**، تحقيق: عزة حسن، دمشق، 1963، ج4، ص506.

وإذا كان أصل استدعاء هذه اللّفظة في هذا السّياق بالمعنى الذي تقدَّم، أي بما يدلّ على ظاهر حسن محمود، ومقصود مغاير لذلك تماماً، فكأنما التعبير ـ والحالة هذه ـ يتَّخذ من هذا المعنى الظّاهر قناعاً، يخفي خلفه المعنى الحقيقيّ المقصود وإن كان مستوراً في التَّعبير؛ غير أن التَّوظيف مختلف عن تقنيّة القناع، ففي حين يتماهى المبدع مع الرَّمز «القناع» ليأخذ منه شيئاً من مكوِّناته ويسقط عليه بعضاً من ظروفه وملابساته، يبقى التَّعبير المفارقيّ مزدوجاً قائماً على معنى التَّناقض في هذه الحالة، التي نحن بصددها، لأن التركيب الأسلوبي والسِّياق الفنّيّ والاجتماعي لا يسمح بنوع من التداخل بين المعنيين الظّاهر غير المقصود، والخفيّ المستتر المقصود، ومن هنا يُتَوَصَّل إلى الغرض وهو التَّهكُّم والاستهزاء في هذه الحالة، «فالمخاطب يرفض المعنى الظّاهر للمَقال لأنه يدرك تناقضه أو عدم تكافئه مع السِّياق، وعندما يوحي السِّياق إلى استحالة التَّفسير الظّاهري للكلام فإنه يؤدي ـ في الوقت ذاته ـ إلى ضرورة تفسيره تفسيراً باطنيًّا»[1].

أما إذا قبل المخاطب المعنى الظّاهر، وأخذه على أنه المقصود من التَّعبير فقد انتقض البناء المفارقي، وانعكس المعنى المراد توصيله، وأصبح لا جدوى من استدعاء هذه المفردة لتأدية هذه المعاني الأسلوبيّة الفنيّة التي يتوخّاها المنشئ جراء اتّكائه على هذا اللَّفظ في هذا التركيب دون سواه، وهو ما يكاد ينطبق على لفظة «التَّعزير» التي استدعت هذا التوضيح.

وتعرض مصادر الأدب والبلاغة قديماً لمفاهيم المفارقة، بتحليلات مختلفة، ومن أشهر ملامحها التَّهكُّم والاستهزاء، والمدح بما يشبه الذمّ والهزل الذي يراد به الجِدّ، إلى جانب أساليب ومحسنات بلاغيّة أخرى كالتّضاد والطِّباق، والكناية والاستعارة وأسلوب الحكيم؛ وهنا يبرز ما عرف «بمعنى المعنى» الذي أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز، وجعل الكلام فيه على ضربين: فضربٌ يفهم مقصوده من ظاهر اللّفظ والتركيب «النظم» ولا يحتاج إلى واسطة وإعمال روية للتَّوصل إليه، أما الضَّرب الآخر من الكلام «معنى المعنى» فلا «تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده، ولكن يدلُّك اللّفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه

(1) العبد، **المفارقة القرآنية**، مرجع سابق، ص19.

في اللُّغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض»[1]، فالضَّرب الأول من الكلام لا يقصد مُنْشِئُه أكثر من معناه الحرفي؛ ويعتمد في توصيل مبتغاه إلى المتلقِّي.. على القواعد والقوانين التي تحكم منطوقه، وينحصر هذا الأسلوب في الاستعمال الوظيفيّ أو الإنجازيّ للألفاظ، وهو أبسط حالات المعنى.

أما الضَّرب الثّاني منه فالمنشئ لا يقصد المعنى الظّاهر «المباشر» من التركيب، بل يقصد معنى آخر أعمق من هذا المعنى المباشر، وهو مقصود أصلاً، ولذلك فإن المتلقِّي لا يقف عند المعنى المباشر، بل يتجه إلى ما تؤدِّي إليه الألفاظ والتراكيب للتَّوصل إلى المعنى المقصود فعلاً من هذا الخطاب، لأنه يدرك ـ كما يدرك المنشئ ـ «أن معاني الكلمات التي ينطقها المتكلم لا تعبِّر تماماً وحرفياً عمّا يعنيه هذا المتكلم»[2]، وهو ما تحمله التراكيب المجازية والبلاغيّة في ثناياها، فالكناية والاستعارة والتَّمثيل، تشترك جميعاً في الإضراب عن المعنى المباشر، والاتِّجاه إلى المعنى العميق غير المباشر لهذا التركيب، وليس خافياً ما يضفيه هذا الأسلوب من حيويّة وفاعليّة على النّصّ، علاوة على المساحة الواسعة التي يتيحها للمتلقِّي ليكون طرفاً فاعلاً في إنتاج الدلالة المتجددة للنصّ، حين يسعى إلى وضع الاحتمالات المناسبة لسد الفجوات الدلاليّة، بين ما يحمله ظاهر النّصّ، وما يقتضيه سياقه وتراكيبه، وبهذا الفهم يتبادر السؤال ما علاقة «معنى المعنى» وهو ـ في عبارة مختصرة ـ «تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللَّفظ...، وبمعنى المعنى: أن تعقل من اللَّفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[3] ما علاقة هذا بالمفارقة؟

يلتقي الأسلوب «المفارقي» مع الأساليب المجازيّة الأخرى «الكناية ـ الاستعارة» في أن المنشئ يدرك ويعني شيئاً أكثر مما يقول فعلاً، مضرباً ـ بذلك ـ عن الاستعمال المباشر لمفردات اللُّغة وتراكيبها؛ ليدخل بها باباً واسعاً من ممكناتها غير المحدودة؛ ومع هذه القواسم المشتركة بين أسلوب المفارقة،

(1) عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992، ص262.

(2) العبد، **المفارقة القرآنية**، مرجع سابق، ص24.

(3) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، مصدر سابق، ص263.

والأساليب المجازيّة الأخرى، يظل الفارق قائماً وجوهريًا بينهما لأن «المتكلِّم في الاستعارة، بما هو متكلِّم على المجاز، لا يعني ما يقوله حرفيًا، بل يعني شيئاً أكثر منه، بينما يعني المتكلِّم في المفارقة نقيض ما يقوله»[1]. والمنطوق في المفارقة له أهميّة قصوى في إنتاج المعنى المفارقيّ المرغوب، فمع اكتشاف المتلقِّي استحالة إعمال النّصّ على ظاهره في السِّياق أو الظرف المصاحب، لعدم ملاءمته تماماً لذلك، يلجأ إلى إعادة تفسير النّصّ بما يجعله مناسباً للظرف أو السِّياق، وغالباً ما يعتمد النقيض في التَّفسير «إنَّ المفارقة ـ وإن كانت الكناية أو الاستعارة أو التَّمثيل، أحياناً، صياغة من صياغاتها الأسلوبيّة ـ تخرج عن الظَّاهر إلى الباطن النَّقيض، ولا تخرج عن الظَّاهر إلى لازم معنى اللَّفظ»[2].

فالاستعمالات المجازيّة ـ للُّغة ـ جميعها تهدف إلى توسيع الحقل الدَّلالي، والمدى الاحتماليّ للنصّ الموظفة فيه، وهي أيضاً تدمج المتلقِّي في أجواء النّصّ بناءً وتحليلاً، مرغماً أو مختاراً، لأنه لا سبيل أمامه لقطف ثماره إلاَّ وفق أسلوب التلقِّي التفاعليّ الذي يعتمد الإسهام في إعادة إنتاج النّصّ، غير أن ما يتفاوت من أسلوب إلى آخر، وتقنيّة وأخرى، هي آليات التَّوظيف و«ديالكتيك» العمل في نسيج البناء النَّصِّيّ، وأسلوب التَّعامل لفك الرموز والشفرات وصولاً إلى المقصد المحتمل والأكثر مناسبة للسياق النَّصِّيّ واللاَّنصّيّ.

وهذا التَّركيب المشحون المتشح بالغموض والإلغاز يضع المتلقِّي في جوٍّ من الحيرة والتردّد الجميل؛ حين يبدو له طرفٌ من المقصود تارة ويغيب عنه تارة أخرى، وكأن النّصّ يغري المتلقِّي ويستفزه لمزيد المتابعة والغوص في ثناياه وتراكيبه، ليكشف مزيداً من نفائسه وعجائبه التي قد لا تنقضي ولا تنفد على كثرة الردّ والقراءة، كالنّصّ القرآني الكريم مثلاً؛ وقد التفت النُّقّاد قديماً إلى هذه الميزة في الأسلوب المجازي، وخصص لها بعضهم مقالات مطولة في كتبهم وتصانيفهم وقد أشار إلى هذا الفخر الرازي، بقوله: «إن النفس. . . إذا وقفت على تمام

(1) العبد، **المفارقة القرآنية**، مرجع سابق، ص25.
(2) المرجع السابق، ص38.

المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلاً»[1] أما إذا أُعْمِلَت الحيلة، وصِيغَت التراكيب والعبارات بأسلوب إيحائيّ جذاب، بما يجعل المتلقِّي يعلم بعض المقصود ويغيب عنه بعضه، فإن ذلك من شأنه أن يضفي مزيداً من الإثارة والتشويق «فالقدر المعلوم يشوق «النفس» إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم»، وعلى هذا النَّحو يتعاقب شعور باللَّذة والمسرّة بسبب العلم وشعور بالألم والضيق بسبب الحرمان، «واللَّذة إذا حصلت عُقَيْب الألم كانت أقوى وشعور النفس بها أتم»[2].

وهذا بعض ما يتوخى أسلوب المفارقة تحقيقه، وبخاصَّة عندما يفاجئ المتلقِّي بخلاف ما يتوقّعه بما قد يجعله ضحية لهذا التَّركيب الأسلوبي، وفي الوقت نفسه يفتح أمامه أبواباً واسعة لاحتمالات غير متناهية؛ وهنا يلتقي الأسلوب المفارقيّ مع التعابير المجازيّة الأخرى، التي تعتمد التّلميح لا التّصريح، وتسعى إلى إدماج المتلقِّي في مكوّنات النّصّ الجمالية، بما تضفيه على النّصّ من فتنة وإثارة، فإذا ما عبّر عن الشيء بلوازمه، وعرف لا على سبيل الكمال، وصادفت صورة المجاز تُعرِض عنك مرّة، وتَعرِض لك مرّة... حصلت الحالة المذكورة التي هي «كالدّغدغة النّفسانيّة» «فلأجل هذا كان التَّعبير عن المعاني بالعبارات المجازيّة ألذ من التَّعبير عنها بالألفاظ الحقيقية»[3]، وقد ذهب الدّكتور محمّد العبد في دراسته القيّمة **المفارقة القرآنية** إلى أن المقابل لمصطلح «المفارقة» ـ استنتاجاً من النماذج المتمثّل بها ـ هو اصطلاح «التَّهكُّم»؛ وعلى هذا يمكن القول بأن «المفارقة» قد عرفت طريقها إلى الدرس البلاغي والنقدي قديماً تحت اصطلاح التَّهكُّم[4].

والاستهزاء والتَّهكُّم يعدّ من أهم المضامين التي يمكن أن يحملها أسلوب المفارقة، وهو ـ أيضاً ـ ما يقصده الغربيون عندما استعملوا هذا المصطلح قديماً، عندما وصف بها أحد خصوم سقراط، سقراطاً، بما يفيد «الأسلوب الناعم الهادئ

(1) الرازي، **المحصول في علم الأصول**، تحقيق وتعليق: محمد عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، المجلد الأول، ص125، ويُنظر: جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص361.

(2) الرازي، **المحصول في علم الأصول**، مصدر سابق، ج1، ص125.

(3) المصدر السابق، ص126.

(4) العبد، **المفارقة القرآنية**، مرجع سابق، ص20.

الذي يستخف بالناس»[1]، والتَّهكُّم من قولهم «تهكَّمت البئر» إذا تقادمت وتهدمت جوانبها، ويعزوه العلوي ـ صاحب **الطراز** ـ إلى الغضب «لأن الإنسان إذا اشتد غضبه، فإنه يخرج عن حد الاستقامة، وتتغير أحواله»[2]؛ وكأنه يشير إلى أن أسلوب التَّهكُّم إنما يعبِّر عن حالة من حالات الضيق وعدم التوافق مع الموقف أو الحدث أو الموضوع، الأمر الذي يدفع الإنسان إلى التَّعبير عن هذه الحالة بأسلوب تهكُّمي يخرجه عن أطواره المعتدلة ويجنح به إلى هذا الأسلوب المتهكِّم الساخر، وليس الغضب وحده هو الدافع إلى استعمال هذا الأسلوب، بل إن ضحية هذا التَّهكُّم قد يكون هو الدافع الأساس لاعتماد هذا الأسلوب في الخطاب، ولذلك يضيف العلوي قائلاً «وهو في مصطلح علماء البيان عبارة عن إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال استهزاءً بالمخاطب، ودخوله كثير في كلام اللّٰه تعالى، وكلام رسوله، وعلى ألسنة الفصحاء، وله موقع عظيم في إفادة البلاغة والفصاحة»[3].

ويتضح تقاطع مصطلح «التَّهكُّم» مع أسلوب المفارقة وإلتقائه ببعض مفاهيمه الحديثة عند العلوي في قوله «إخراج الكلام على ضد مقتضى الحال». فمقتضى الحال يتطلب بناء الأسلوب على عكس مفاده ظاهريًا؛ غير أن الموقف أو الحالة تقود إلى بناء الأسلوب على الضد من المراد فعلاً، وأبلغ الأمثلة لهذا الأسلوب ما جاء في قوله تعالى: ﴿ذُقْ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْكَرِيمُ﴾ [الدخان: 49]. فظاهر البناء الأسلوبي يفيد المدح والثناء، ويؤكد ذلك بمؤكدات أسلوبيّة متتالية حتَّى يغلب على الظن أن المخاطب على درجة من الاحترام والمهابة؛ لكن السِّياق النّصّيّ والاجتماعيّ لا يقبل هذا التوجيه بل يتعارض معه تماماً، «لأن المقصود هو الاستخفاف والإهانة . . . والغرض منه الذليل المهان»[4].

وقد لا يتضح ذلك دون الإحاطة بالسِّياق «الاجتماعي» الذي صرف النّصّ في هذه الآية عن ظاهره؛ وإن كان السِّياق النصي يشي بالمقصود «المسكوت عنه»

---

(1) سي ميويك، **المفارقة وصفاتها**، مرجع سابق، ص27.

(2) العلوي، يحيى بن حمزة، **كتاب الطراز**، دار الكتب العلمية، بيروت، الجزء الثالث، ص161.

(3) المرجع السابق، ج3، ص162.

(4) المرجع السابق، ج3، ص162.

باستعمال «ذُقْ»، بما تحمل في طيّاتها من معاني تجرُّع الألم والمهانة، ومع ذلك يظلُّ للسياق اللاّنصّيّ دور كبير في توجيه المتلقّي إلى المعنى المقصود فعلاً من وراء الأسلوب الظّاهر للمفارقة، فهذا النّصّ القرآني جاء رداً على أبي جهل حين قال: «ما بين جبليها ـ يعني مكة ـ أعز ولا أكرم»[1] قاصداً نفسه، فكان أن وُعِد النار خالداً فيها وقيل له حين وروده النار ﴿ذُقۡ إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡكَرِيمُ﴾ [الدّخان: 49] تهكُّماً واستهزاءً، وإذا كان التَّهكُّم والاستهزاء أحد أهم الدَّوافع لبناء الأسلوب المفارقي، فإن المفارقة بمفهومها الذي تقدم ليست محصورة في هذا الأسلوب، ولا تلك الغاية، بل إنها بنية أرحب وتهدف إلى ما هو أهم من ذلك بكثير؛ ولعلّ د. محمّد العبد قصد شيئاً من هذا بقوله «وإذا كنا آثرنا في هذا البحث اصطلاح «المفارقة» فذلك أنه أخص من «التّهكُّم» في اشتراط عنصر الضِّدِّية الذي يخلو منه التَّهكُّم. . . ولأن المفارقة أشد ارتباطاً بعلم الدلالة»[2].

وللبناء المفارقي محددات فنيّة تنهض بالأسلوب وتشكل أركانه الأساسيّة، وقد أشارت د. نبيلة إبراهيم إلى ذلك في وضوح، حين رأت أن الأسلوب المفارقي يحمل معنيين متعارضين، أحدهما مباشر «سطحي» يدرَك من تراكيب النّصّ الظّاهر، وهو غير مقصود، والآخر غير مباشر «عميق» يومئ إليه النّصّ ولا يقوله، وهو المقصود في الأسلوب المفارقيّ، وينبغي للمتلقِّي أن يعمل الذهن للتّوصل إليه من خلال استنطاق النّصّ المباشر، والبحث في ثناياه.

ولكي يتحقق الغرض من البناء المفارقي لا بدَّ أن يدرك المتلقِّي التعارض القائم بين ما يصرح به النّصّ، وما يحمله في ثناياه من المعاني المسكوت عنها، والمقصودة فعلاً؛ فإذا قبل المتلقِّي المعنى المباشر «السطحي» انتقض البناء المفارقي، وفشل في إحداث الأثر الفنّيّ المتوخَّى.

وثالث هذه المحدِّدات وجود من يقع ضحية لهذه البنية[3]، وليس شرطاً أن

---

(1) بدر الدين الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، الجزء2، ص231-232.

(2) العبد، **المفارقة القرآنية**، مرجع سابق، ص22.

(3) يُنظر: نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة **فصول**، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، (إبريل/ سبتمبر) 1987، ص133.

يكون المتلقِّي هو الضحيّة دائماً، حتّى وإن كان مقصوداً بها أصلاً فقد يكون منتجها هو ضحيَّتها، وقد يكون المتلقِّي هو الضحيّة، وقد تكون الضحيّة غير هذين، فهناك من يحفر حفرةً ثم يقع فيها، وهناك من يحفر الحفرة فيقع فيها من حفرت له، وهناك من يحفر الحفرة فيقع فيها من لا صلة له بالموقف كله[1].

فالمفارقة أسلوب يعتمد نظريّة التوصيل بكيفيّة ما، لأنها تعتمد المرتكزات الثلاثة الأساسيّة في تلك النظريّة، وهي «المرسل ـ الرسالة ـ المتلقِّي»، فالمرتَكَز الأوَّل «المبدِع» أو منتج النّصّ، وهو الأساس في المكوِّنات الأوليّة للنصّ، فظروف المبدع النفسيّة والثقافيّة ومحيطه هي ما يشكل النّصّ ويعطيه لونه ونكهته، ويحدد أنماط التَّعامل مع ممكنات اللُّغة وآليات تشكيلها؛ ثم يأتي المرتكز الثّاني وهو «النّصّ» الذي يشكَّل بكيفيّة مخصوصة من النسيج اللغوي الذي هو وجه من وجوه عديدة في ممكنات اللُّغة ؛ ولهذا السبب يلعب الطرف الثالث «المتلقِّي» دوراً مهمًّا في إنتاج الدَّلالة النِّهائيّة للنصّ وفق هذه القراءة لهذا المتلقِّي دون غيرها ودون غيره؛ «ومن ثم فإنَّ تحديد فاعليّة البنية قد يعتمد على ربطها بمنتجها أحياناً ؛ ومتلقِّيها أحياناً أخرى . . . وعلى كلٍّ فإن فاعليّة المفارقة لن يكون لها تحقُّق ما إلاّ إذا كان هناك من له القدرة على استيعابها، وغالباً ما يكون ذلك منوطاً بالمتلقِّي»[2] الذي ينبغي له أن يدرك عمق البناء المفارقيّ، ويتماهى معه بهذا الفهم مستفيداً من الفضاءات الرَّحبة التي يتيحها هذا الأسلوب.

فالأسلوب المفارقيّ وإن كان منطلقه الأوَّل الحدود المعرفيّة والوضعيّة للُّغة، فإنه ينطلق إلى منطقة مفتوحة تطلُّ على احتمالات شتّى، وعندها لا يشكل أصل «المواضعة» في اللُّغة إلا رافداً من روافد البناء المفتوح للنصّ الذي اعتمد هذا الأسلوب، فالمفارقة لا تظلّ «أسيرة هذه المواضعة، بل هي دائمة التمرُّد عليها، . . . لأن الإبداع عندما يحافظ على وضعيّة اللُّغة يفقد أهم شروط إبداعيّته، ثم يفقد أهم خصائص أدبيَّته، وهي خصيصة الاحتمال؛ وعندما يفقدها يتحول إلى

(1) محمد عبد المطلب، **كتاب الشعر**، مرجع سابق، ص62.
(2) المرجع السابق، ص62.

نصّ مغلق، قد لا يقدِّم إلاّ دالّة مفردة، وغالباً ما تكون دالّة محفوظة قد انتهت مدّة صلاحيتها»[1]، ولذلك فإن البناء المفارقيّ الناجح هو الذي يدفع بالنّصّ ومتلقِّيه إلى فضاءات مفتوحة تجعله يقف حائراً متردِّداً بين احتمالات عديدة لا يقطع يقيناً بصحة أحدها، وعندها يجد نفسه يعود مختاراً ـ المرّة تلو المرّة ـ لاستنطاق النّصّ واستكناه مدلولاته المتعدِّدة، الناتجة عن اهتزاز العلاقة بين «المواضعة» والتَّوظيف الفنّيّ للُّغة، للدخول بها إلى منطقة الشعريّة؛ يغريه بذلك سحر هذه المنطقة، وعذوبة التعاطي معها، والسياحة في فيوضاتها الغامرة.

الصُّوفيّة

- اشتقاقها

لا أحد ينكر أن التيّار الصُّوفيّ يشكِّل مكوِّناً أساسيًّا من مكوِّنات الفكر العربيّ المعاصر ؛ ومن ثم فهو يفعل فعله في أنماط التفكير والسلوك، بصرف النظر عن الموقف منه قبولاً وردًّا، واطمئناناً وشكًّا، وعلى هذا فلم تنقطع الدِّراسات المعنيّة بهذا التيّار الفكري المهمّ ولا أظنها تنقطع أو تتوقف، وبخاصَّة أنَّ النِّتاجات الصُّوفيّة المختلفة قد شكَّلت مادة ثريّة وتربة خصبة لعديد النِّتاجات الأدبيّة الحديثة والمعاصرة وفق أساليب وتقنيّات مختلفة اعتمدها الأدباء والمبدعون، وقادت بالنتيجة إلى أن تصبح المكوِّنات الصُّوفيّة جزءاً مهمًّا في لحمة النّصّ الأدبي الحديث، وقد ترقى في بعض الأعمال إلى المكوّن الأساس الذي يتماهى معه المبدع ويوظِّفه بكيفيّة ما.

وعلى الرغم من هذا الانتشار والذيوع، وتلك الأهميّة والمكانة فإن الاتّفاق حول مفهوم محدد لمعنى «الصُّوفيّة» يظل فيما يبدو عصيًّا على التحقُّق والإمكان ؛ ولا يعد هذا غريباً ولا مستبعداً لأنه الشأن والدَّيْدَن في معظم المصطلحات التي تحمل عمقاً فكريًّا وبعداً تاريخيًّا ومضامين إنسانيّة تقف حائلاً دون محاصرة المصطلح بشكل نهائيّ ودقيق، بل تظلّ الجهود التي تبذل في هذا السبيل لا تعدو كونها مقاربات وملامح من ذلك العَصِيّ على المحاصرة والتَّحديد.

(1) المرجع السابق، ص59.

في الحالة «الصُوفيّة» الأمر يتعدى حدود التّباين في المفهوم إلى الاختلاف حول أصل الاشتقاق الذي جاءت منه «الصُوفيّة».

ولعله امتداد للتباين حول المفهوم من وجهة نظري، لأن الاتّفاق حول أصل الاشتقاق سيوجه «المصطلح» حتماً إلى مفهوم معيَّن، أو يرجِّحه على الأقلّ، ولذلك فقد تعدَّدت الآراء في أصل اشتقاق كلمة «صوفيّ»، كما تعددت المواقف وتباينت حول الفكر الصُوفيّ والمدرسة الصُوفيّة برمّتها، وذهبت التَّأويلات لأصل الاشتقاق مذاهب شتّى، منها ما يوافق القواعد الصرفيّة، ومنها ما يخالفها ولا ينسجم معها «لقد رُشِّحَتْ ألفاظ عديدة لتكون أصلاً لكلمة صوفيّ منها: الصَّفاء - الصَّفوة - الصُوفانة - سوفيا - صوفة القفا - الصُوفة المرمية - بنو صوفة - الصوف»[1].

وهناك من يضيف ألفاظاً أخرى يرى أنها قدمت بوصفها أصلاً لاشتقاق كلمة «صوفي»، ويرى «أن اشتقاق الصُوفيّ من الصَّف، بمعنى أن الصُوفيّ من حيث الروحانية يعتبر في الصف الأوَّل بين يدي اللّه تعالى أو لاتصاله به عزَّ وجلّ»[2].

وبمناقشة هذه الترشيحات يتضح أن أغلب الألفاظ التي جاءت بها لتكون أصلاً اشتقاقياً للصوفيّ والصُوفيّة، لا تتفق وقواعد الاشتقاق الصرفيّ في اللُّغة العربيّة، وإن كان الأشهر منها جميعاً هو الانتساب إلى «أهل الصُفّة» ويأتي بعدها «الصَّفاء» و«الصُوف» بالنظر إلى الجوهر الروحاني، والظّاهر التقشفي الذي يتَّخذ من صدار الصوف لباساً وشعاراً في آنٍ معاً، امتداداً للتقاليد الصُوفيّة بشأن توارث ما عرف عندهم «بالخرقة»، والتي يزعمون أن الإمام علي بن أبي طالب قد ألبسها الحسن البصري وعهد إليه بأمر الطَّريقة الصُوفيّة[3].

فالصَّفاء أو الصفو - مثلاً - الذي اقترح أن يكون أصلاً لاشتقاق صوفيّ، لا يصلح لهذا بالنَّظر إلى الاسم المنسوب منه، فقياسه أن يقال صفوي لا صوفيّ، وإن وجد فريق من العلماء ينسبون اسم الصُوفيّ إلى الصَّفاء أو الصَّفوة، بمعنى أن

(1) كامل مصطفى الشيبي، **صفحات مكثفة من تاريخ التصوف الإسلامي**، دار المناهل، بيروت، ط1، 1997، ص7.

(2) سميح عاطف الزين، **الصوفية في نظر الإسلام**، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط4، 1993، ص17.

(3) المرجع السابق، ص19.

الصُوفيّ هو أحد خاصّة اللّه الذين طهّر قلوبهم من كدرات الدنيا، أو أنه من صافى ربه فهو صوفيّ. . . لكن هؤلاء قد خالفوا قواعد اللُّغة العربيّة، بل «بلغ بهم التحايل في اللُّغة إلى أن جعلوا الفعل المبنيَّ للمجهول اسماً تلحق به ياء النسب»[1].

ويبدو أنَّ بعض علماء الصُوفيّة قد ذهبوا هذا المذهب رغبة منهم في أن يكون منزعهم مشتقًّا من «الصَّفاء والصَّفوة»، للدلالة على الصَّفاء الروحي الذي يتوق إليه هؤلاء وربما اتصف بعضهم به «غير أن ذلك ادِّعاء ليس عليه دليل من الناحية التاريخيّة . . . وهذه الكلمة ـ كما سبق ـ لا تصلح أصلاً لكلمة صوفيّ من الناحية الصرفيّة أيضاً»[2].

«والصُّفّة» التي انتسب المتصوفة إلى أهلها عبارة عن ساحة بجوار المسجد بنيت من ثلاث جهات وسُقِفت بسعف النخيل، لتكون مسكناً لجماعة المهاجرين الأوائل الذين لا يجدون مسكناً يؤويهم، ويقيهم حرَّ الصَّيف وبرد الشِّتاء، وكان من بينهم بعض كبار الصحابة أهل السّابقة في الإسلام أمثال: بلال، وعمار بن ياسر، وسلمان الفارسي، وجندب بن جنادة «أبي ذر الغفاري» وغيرهم، وقد كانوا محل عناية النبي ﷺ ورعايته، كما كانوا مقصودين في عديد الآيات القرآنيّة الكريمة كما يذهب المفسرون[3]، ولعله من المفيد الإشارة هنا إلى أن أولئك الفقراء من أهل الصُفَّة لم يكن بادئ أمرهم اختياراً منهم، بل لجأوا إلى هذه الزاوية بجوار المسجد اضطراراً بعد أن تعذَّر تأمين مساكن لهم بالمدينة، وتتعدَّد الشواهد على اضطرارهم إلى هذه الحال مع صبرهم عليها، ويكفي ما رواه عبد اللّه بن عبد الأسد المخزومي، للتدليل على ذلك، إذ يقول: «كنا عند رسول اللّه ﷺ فشكونا إليه الفقر والعُري وقلة الشيء؛ فقال ﷺ: «اصبروا، فواللّه لأنا من كثرة الشيء أَخْوَفُ عليكم من قِلَّته، وإنه لا يزال هذا فيكم حتَّى تفتح لكم أرض فارس والروم، وأرض حِمْيَر»[4].

وبالفعل فقد تغيَّرت أحوال معظم هؤلاء بعد أن فتح اللّه عليهم وعلى

---

(1) المرجع السابق، ص18.
(2) الشيبي، **تاريخ التصوف**، مرجع سابق، ص8.
(3) الزين، **الصوفية في نظر الإسلام**، مرجع سابق، ص 14 وما بعدها.
(4) المرجع السابق، ص16.

المسلمين مغانم كثيرة. هذا من جهة، أما من جهة أخرى فإن الاشتقاق الصرفيّ لا يستقيم أيضاً فالمنسوب إلى «الصُفّة» يقال له «صُفّيّ» ولا يقال له «صوفيّ»؛ و«إذن فالتصوف لا يمكن إرجاع أصله إلى أهل الصُفّة» حالاً ومقالاً «ومن قال بذلك فقد أراد أن يجعل لهذا التصوف مصدراً إسلامياً عريقاً»[1].

لفظة «الصُوف» وما يتعلّق بها آخر الألفاظ التي يرجّح أن تكون أصلاً لهذا الاشتقاق، وهنا تبرز عدة ألفاظ يمكن أن تعد أصلاً لكلمة «صوفيّ» فألفاظ «صوفة القفا ـ الصوفة المرميّة ـ بنو صوفة ـ الصوف» جميعها مرشحة لأن تكون أصلاً من الناحية الاشتقاقيّة، وبما يتوافق مع قواعد اللُّغة الصرفيّة بالخصوص، غير أن المعاني والدَّلالات التي تحملها هذه الألفاظ هي التي يمكن أن ترجح لفظة دون أخرى؛ فدلالة «صوفة القفا» على إهمال حلاقة مؤخّر الرأس ـ كما يذهب د. الشيبي، أو على الصُوفة السُفلى في قدم الشاة الخلفيّة، كما يذهب غيره، لا تفي بمطلوب الصُوفيّة وليست كافية للدلالة على منهجهم، وكذلك «الصُوفة المرميّة» التي تشير إلى الإهمال وعدم الأهميّة، وإن كانت تحمل ملمحاً محدوداً من الفكرة الصُوفيّة التي تعتمد إنكار الذات والتلاشي وسط الجموع.

أما «بنو صوفة» فالمصادر التاريخيّة والأدبيّة تشير إلى أنهم ينسبون إلى «ربيط الكعبة» الغوث بن مرة الذي كانت له الإجازة بالحج، وإنما سُمِّي الغوث بن مرة «صوفة» لأنه لم يكن يعيش لأمه ولد، فنذرت إن عاش لها لتُعلقنَّ برأسه صوفة، ولتجعلنّه ربيط الكعبة، فلما فعلت قيل له ولولده من بعده: صوفة[2].

وقد استقرَّت هذه التَّسمية في الموروث العربيّ في فترة ما قبل الإسلام، إلى الحدّ الذي جعلهم يربطون مناسك حجِّهم إلى البيت العتيق بحضور بعض أفراد هذه العائلة اليمنيّة، مما يدل على امتياز روحيّ عظيم لا يناله إلا القليل من الناس، «فلم يكن الحجّاج يفيضون من عرفات أو يرمونْ الجِمار إلا بحضور رجل من هذه الأسرة»[3]. وإذا ما أمكن أن تصلح هذه اللَّفظة أصلاً للاشتقاق، فليس بما

(1) المرجع السابق، ص17.

(2) عبد الرحمن بن الجوزي، **تلبيس إبليس**، نقلاً عن سميح عاطف الزين، **الصوفية في نظر الإسلام**، ص10.

(3) الشيبي، **تاريخ التصوف الإسلامي**، مرجع سابق، ص105.

تحمله من قيم جاهليّة، وإنما من حيث دلالتها الرَّمزيّة على الإهمال البشريّ وعلى الرعاية والعناية الإلٰهيّة، وبما يحوزه المنتسبون إليها من مكانة معنويّة وروحيّة رفيعة، ولا شيء يضعف من قيمة هذا الاحتمال إلاّ الفترة الزمنيّة الطويلة نسبيًّا بين الإطلاق الأوَّل «بنو صوفة» وبين ظهور مصطلح الصُّوفيّة، إضافة للتَّباين بين المكوِّنات العقديّة لكلا اللَّفظين، وإن كانت المقومات الظّاهريّة متقاربة.

وعلى هذا لم يبقَ من الألفاظ الصالحة لأن تؤسِّس أصلاً للاشتقاق إلا لفظة «الصُّوف» الدّالّة على الزُّهد والتَّقشف في كل شيء، والتخلِّي طوعاً عن زخارف الدنيا ورغائبها، والانصراف بالكليّة إلى الواحد الأحد الفرد الصمد دون منازعة من مال أو ولد، وهذا التوجيه له ما يؤيده ـ في تقديري ـ من عدة أوجه؛ فالصُّوف في الثَّقافة الإسلاميّة هو لباس الأنبياء وبه يُمْدَحُون، ومن ثم فهو شعار للزُّهّاد والنُّسّاك من أتباعهم على مرور العصور، ومما مدح به النبي محمّد ﷺ من بعض أصحابه «ولبستَ الصوف، وركبت الحمار، وأردفت خلفك، ووضعت طعامك على الأرض»[1]، ونسب إلى الحسن البصري قوله: «أدركت سبعين بدريًّا ما كان لباسهم إلا الصُّوف»[2].

فاتِّخاذ الصُّوف لباساً من جماعات المتصوِّفة الأوائل وأعلامهم يأتي ضمن الاقتداء بالأنبياء في زهدهم وتواضعهم وهو يحمل معنى ضمنياً ـ في الوقت نفسه ـ يعبِّر عن حالة من الرفض والاستهجان لما انكبّ عليه رجالات الدولة الإسلاميّة ومن دار في ركابهم من متع الحياة ومباهجها، تجاوزت في بعض الأحيان حدَّ البذخ والتَّرف، وبخاصَّة مع بداية القرن الثّاني الهجريّ، «إنَّ لبس الصُّوف الذي ظهر في المجتمع الإسلامي في بداية القرن الثّاني الهجريّ كان رد فعل لحركة سياسيّة أرادت أن تبث الإرفاه في المجتمع الإسلامي، وتفرض لبس الخزّ على كل من يتصل بالدولة»[3]، وهو لباس أهل الصُّفّة الذين حاول بعض المتصوفة

(1) نقلاً عن: محمد أبو ريان، **الحركة الصوفية في الإسلام**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ص11.

(2) محمد بن اسحاق الكلاباذي، **التعرف لمذهب أصل التصوف**، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2: 1994 ص7.

(3) الشيبي، **تاريخ التصوف الإسلامي**، مرجع سابق، ص11.

الانتساب إليهم والاتصال بهم على نحو من الأنحاء، فقد كانوا ـ على ما وصفهم صاحب كتاب التعرف ـ «غرباء فقراء مهاجرين . . . . يخرّون من الجوع . . . . وكان لباسهم الصوف. . . . . »[1].

ولباس الصُوف ـ أخيراً ـ يناسب أحوال المتصوفة الذين أعرضوا عن الدنيا، وأقبلوا على الآخرة، وأهملوا ذواتهم والخلق والتفتوا إلى قلوبهم والحقّ، «وإنّ الذين لبسوا الصُوف قد اختاروه لرفضهم زينة الدنيا، وقناعتهم بسد الجَوْعَة، وستر العورة، واستغراقهم في أمر الآخرة . . . »[2]، ولهذا فقد اختص المتصوفة بهذا اللباس لأنه لباس الفقراء لا لأجل أن يتميَّزوا به، ولكنهم ومع مرور الزمن «نسبوا إلى ظاهر اللِّبسة، وكان ذلك أبين في الإشارة إليهم، وأدعى إلى حصر وصفهم، لأن لبس الصُوف كان غالباً على المتقدِّمين منهم»[3]، ثم أخذ هذا المعنى الظّاهر يتلاشى ويغيب عن الأذهان ليحلّ محلَّه المعنى الضمنيّ والدافع الأساس إلى التخلي عن جميع أنواع اللباس الأخرى، والاكتفاء بصدار الصُوف ودثاره، من صفاء النفوس وطهارة القلوب وبراءة الجوارح والأبدان، «وهذا الاختيار يلائم ويناسب من حيث الاشتقاق، ويصح أن يقال «تَصَوَّف» لمن لبس الصُّوف، كما يقال «تَقَمَّص» لمن لبس القميص»[4]، فلفظ تصوُّف وصوفيّة «أطلق على أهله نسبة إلى ردائهم، ولأنهم جماع المعارف والعلوم، فلهم جميع الأحوال . . . فلا يثبت عليهم اسم مطلقاً، ولهذا استحسن إطلاق اسم ردائهم عليهم للتعرف بهم»[5].

- نشأتها

يحاول المتصوِّفة أن يرقوا بأصل طريقتهم إلى الرسول الكريم محمّد ﷺ، ولا أحد يجادل في أنه ﷺ قدوة في الزُّهد والورع والتَّواضع، فالقيم التي يعلنها

(1) الكلاباذي، **التعرف لمذهب أهل التصوف**، مرجع سابق، ص6.
(2) السهروردي، **عوارف المعارف**، نقلاً عن: سميح عاطف الزين، ص21.
(3) المرجع السابق، ص22.
(4) المرجع السابق، ص21.
(5) نقلاً عن: أبو ريان، **الحركة الصوفية في الإسلام**، مرجع سابق، ص11.

أعلام المتصوِّفة المعتدلون هي قيم إسلاميّة، وأخلاق نبويّة، وهي غاية المؤمنين جميعاً، غير أن الموضوعيّة تحتّم الإشارة إلى أن لفظة الصُوفيّ والصُوفيّة لم تكن معهودة ومتداولة طيلة الصدر الأوَّل من الإسلام وحتى نهاية القرن الأوَّل الهجريّ، وبصرف النَّظر عن الدعاوى والمزاعم التي تذهب إلى أن الإمام علياً كرم اللّه وجهه هو من ألبس الحسن البصري الخرقة الصُوفيّة، وأخذ عليه العهد بالتزام الطَّريقة، وهي مزاعم لا تستقيم وفق ما أثبت بعض الباحثين [1]، فإن هذه التَّسمية لم تطلق على سابقي المتصوِّفة إلا مع النِّصف الثّاني من القرن الثّاني للهجرة أي الثامن الميلاديّ، أما قبل هذه الفترة فقد كان «الصحابي» هو أسمى ما يتسمَّى به أحد المؤمنين، ثم كان لقب «التابعي» للذين يلونهم[2]، وكان من أوائل من تسمى بهذا الاسم «صوفيّ» جابر بن حيان، وأبو هاشم الصُوفي «عثمان بن شريك الكوفي» وعبدك الصُوفي وغيرهم، «لقد ظهر التصوف عملياً ونال استقلاله عن الزُهد في أواخر القرن الثّاني الهجريّ، وقد جاء ذكر «الصُوفيّة النُسّاك» أول ما جاء في آثار الجاحظ»[3]، وإن وجد من يعود بالتَّصوُّف إلى أصول جاهليّة ذاهباً إلى أن متحنّفي العرب وعبّادهم في الجاهليّة كانوا يتَّخذون من الصُوف لباساً وشعاراً[4]، كما وجد من يؤخِّر استعمال هذا الاسم إلى ما بعد القرون الثلاثة الأولى للهجرة، إلا أن ما عليه أغلب من تصدى لهذه المسألة - وفي حدود اطلاعي - هو النصف الثّاني من القرن الثّاني الهجري وحتى أواخره، ولا تعارض بين هذه الآراء - مع شيء من التدبُّر - فالزُّهد والتَّقشُّف خلق إنسانيّ عامّ، والتزيّي بالصُوف في البيئة العربيّة للعبّاد والزُّهّاد أمر محتمل وقائم، بالنَّظر إلى طريقة العيش، ودعائم الحياة الاقتصاديّة آنذاك، ومن غير المستغرب أيضاً أن يترسَّخ المدُّ الصُوفيّ وتتضح معالمه بعد مضي القرون الثّلاثة الأولى، وعلى ذلك فإن المسألة لا تعدو أن تكون تفاوتاً في نقاط الارتكاز ومواضع الإضاءة بين القائلين بها.

---

(1) يُنظر: الزين، **الصوفية في الإسلام**، مرجع سابق، ص19.
(2) يُنظر: أبو ريان، **الحركة الصوفية في الإسلام**، مرجع سابق، ص15.
(3) الشيبي، **تاريخ التصوف الإسلامي**، مرجع سابق، ص100.
(4) نقلاً عن: أبو ريان، **الحركة الصوفية في الإسلام**، مرجع سابق، ص15.

- **مفهومها**

من الصُّعوبة بمكان أن يحاول المرء تصوُّر مفهوم محدَّد وتعريف جامع للظَّواهر الاجتماعيّة والحركات الفكريّة، وتتراكب هذه الصُّعوبة إذا كان المقصود موضوعاً متحرِّكاً متداخلاً جُلُّ علومه أحوال ومقامات، من قبيل «ما يدرك ولا تحيط به الصفة» على حد وصف بعض المتصوِّفة، وتتباين الآراء فيه والمواقف حوله إلى حد التّصادم الدامي في بعض المراحل، ولذلك فقد تعدَّدت تعريفات التّصوف وتكثَّرت تكثّراً لافتاً، ذهب بعض الباحثين إلى أنها تجاوزت ألفاً من التعاريف بل وإلى أبعد من ذلك، كما ورد في قواعد «التّصوُّف» لأحمد زروق، إذ يقول «ماهيّة الشيء حقيقته، وحقيقته ما دلت عليه جملته، وقد حُدّ التّصوُّف ورُسِم وفسِّر بوجوه تبلغ نحو الألفين»[1]، وبصرف النَّظر عن دقة هذا الرقم، فإنه يؤكد حقيقة لا مراء فيها أن موضوع التّصوُّف قد حاز مساحة واسعة من اهتمامات الفكر العربيّ والإسلامي، وسرى في أوساط عديدة ومتباينة من خواصّه والمنتمين إليه، وقد أدى إلى هذا التّداخل والتّشابك في تعريف الفكرة الصُّوفيّة، إلى جانب طبيعتها المتحركة والضبابيّة التي تأبى التَّحديد والتعيين وتستعصي على الملاحقة والتَّقييد، ما اعتمده المتصوِّفة من مصادر متعدِّدة ومختلفة لتجاربهم الذوقيّة والعرفانيّة، سعياً للتصفية الروحيّة الخالصة، وتوقاً إلى التَّواصل مع المطلق بعد الانفلات من قيود الذّات ودواعيها.

فجميع العلوم والمعارف تصلح لأن تكون رافداً للفكرة الصُّوفيّة، فالفلسفة والمقولات العقليّة، والكتب المقدَّسة والشَّرائع السَّماوية، وحتى بعض المِلَل والمذاهب الوضعيّة قد فعلت فعلها في تكوين الخلفيّة الفكريّة للصوفيّة، علاوة على ما يدعيه بعض المتصوِّفة من نيل للعلوم الوهبية «اللّدُنية» التي لا تأتي بالوسائط الكسبيّة ولا تخضع للقيودات العقليّة، أمر ثالث يضاف إلى ما تقدم وهو التطوُّر السريع الذي شهدته الفكرة الصُّوفيّة، وبخاصَّة في تجلِّياتها العمليّة على أيدي رجالها والقائلين بها، إذ بدأت بشكل أوّليّ متواضع يعبر عن الزُّهد والتَّقشف والسعي إلى تأكيد المثل الأخلاقية الحميدة في التضحية والإيثار وإنكار الذات

(1) أبو العباس أحمد زروق، **قواعد التصوف**، تقديم: محمد زهري النجار، المكتبة الأزهرية القاهرة، ط2، 2004، ص3.

والشَّفقة والعطف على سائر مخلوقات اللَّه، وأوَّلها الإنسان، وأخذت تتصاعد نحو تمثل الكمال الإنسانيّ والتَّسامي الرُّوحي، حتَّى أضحت توقاً إلى الاندماج في المطلق «والتَّخلق بالأخلاق الإلٰهيّة». إن هذا التَّطوُّر السريع للفكرة الصُّوفيّة تنظيراً وممارسةً في مدة زمنيّة محدودة، وتباين مناهلها ومشاربها، وانتشارها في شتّى أقاليم الدولة الإسلاميّة على امتدادها من الصِّين حتَّى المحيط الأطلسي، وما تحويه من أعراق وأعراف، وقوميّات وثقافات، لا بدَّ أن تكون نتيجته المنطقيّة هذا الكَمّ الهائل من التعاريف والمفاهيم، ومع ذلك يمكن أن تصنّف هذه المفاهيم في ثلاثة مستويات ـ استفادة من د. الشيبي وانسجاماً مع ما يطرح ـ يعبّر كل مستوى منها عن مرحلة معينة من مراحل التَّطوُّر للحركة الصُّوفيّة وفكرتها، ويهمل هذا التّصنيف مرحلة رابعة كان يمكن أن تضاف إلى هذه المجموعات تلك مرحلة التدني والانحطاط التي تزامنت مع مرحلة الجَزْر الحضاريّ الفكريّ، الذي شهدته الثَّقافة العربيّة الإسلاميّة في عصورها المتأخرة، وما زالت تداعياتها حتَّى اليوم، وتلك ـ في تقديري ـ قاعدة مطَّرِدة في شأن الحضارات والأفكار الإنسانيّة، بحيث تبدأ بشكل بسيط متواضع ثم ترقى وتزدهر لتصل إلى حد التّعقيد والتَّركيب، ثم تأخذ في الانحدار والضمور والانكماش وصولاً إلى الاندحار والخمول ومنها إلى «الكُمُون» أو إلى «التّلاشي والاندثار».

قد يبدو هذا المنطق مخلاًّ بالتَّرتيب الزمني الذي اعتمده بعض الدَّارسين[1]، عند محاولتهم جمع وتصنيف التّعاريف التي وضعها أعلام الصُّوفيّة، لما يقصدون بالصُّوفيّ الذي يحق له أن ينتسب إلى هذه الحركة عقيدة وسلوكاً.

غير أنّ الأمر ليس على هذا النَّحو في حقيقته، لأن إهمال التَّرتيب الزمنيّ يتوخّى مراعاة المضامين الفكريّة والأنساق التَّركيبيّة التي تضمَّنتها تلك التّعاريف، فهو وإن كان لا يتَّخذ من التَّرتيب الزمنيّ أساساً لهذا التّصنيف فإنه يشير إلى مراحل معيّنة من تطور الفكرة الصُّوفيّة ممارسة وتنظيراً، وهي بالضرورة مراحل زمنيّة وإن لم تكن بشكل قاطع، وبفواصل واضحة، فالمسألة تتعلَّق بتجدُّد الأفكار وتنامي الظَّاهرة وهي فكرة اجتماعيّة بالأساس.

(1) يُنظر: أبو العلا عفيفي، **في التصوف الإسلامي**.

ومجموعة التّعاريف التي يمكن أن تشكل المستوى الأوّل، تمتاز بالبساطة، والخلوّ من التّعقيد، وتتركز حول قيم تمثل المنطلقات الأولى لفكرة التّصوُّف، فهي تجمع بين معاني الزُّهد والتَّقشُّف والإيثار وإنكار الذات والانصراف عن شؤون الدنيا إلا الضروريَّ منها، وما إلى ذلك من قيم ومعانٍ تُعَدُّ أساساً لارتياد هذا الطَّريق، وهي صفات تؤلف الشخصية الإنسانيّة المثلى وبخاصَّة بين أتباع الرسالات السَّماوية، وبهذه المعاني والقيم يأتي قول أبي الحسن النوري: «التّصوُّف: الحرية والكرم، وترك التكلُّف، والتمسُّك بالسخاء»[1]، فمن الواضح أنّ عشق الحرية والتمسُّك بها وتقديمها على كل شيء، والبذل والعطاء دون تكلُّف أو تصنُّع مع المداومة على السخاء تحت كل الظروف وفي جميع الأحوال، هي ما يفتخر العربيّ به، ويعدّه من تمام الفروسية والمروءة، وربما يؤكد هذا المنحى بشيء من التركيز والإيجاز ما أورده الكلاباذي عن بعضهم عندما سئل من الصُّوفيّ؟ فقال: «الذي لا يَملك ولا يُملك»[2]، ففي هذه اللمحة المركزة تتضح بدايات هذا الطَّريق الذي ينبغي لسالكه ألا يستعبده شيء خلا اللّه؛ بأي كيفيّة كانت، رغبة أو رهبة، وهو ما يعني الخروج التامّ عن مشاغل الدُّنيا إلا ما كان بُلْغة، وهو ما أكّده السّابقون من رجال الإسلام تجاوباً مع ما شُهر عن النبي محمّد ﷺ «بحسب ابن آدم لُقَيْمات يُقِمْنَ أوده» ولابد أن يكون لهذا السُّلوك غاية أخلاقية يتوخّى السّالك اتّصافه بها، ولذلك يقول ممشاد الدينوري: «التّصوُّف أن تظهر الغنى، وأن تكون مجهولاً حتَّى لا يعرفك الخلق، وأن تعفّ عن كل ما لا خير فيه»[3]، وعلى ذلك تتدرَّج التربية الرُّوحيّة والمسيرة السُّلوكيّة بالسّالكين ليكون التّصوُّف ـ عند الجنيد البغدادي ـ: «خُلُقاً فمن زاد عليك في الخُلُق، فقد زاد عليك في التّصوُّف»[4].

بهذه الممارسة الرُّوحيّة والسُّلوكيّة تؤسِّس الصُّوفيّة لمرتبة أرقى في هذا الطَّريق الذي لا غاية له إلا هو سبحانه، وعندها تتَّجه التّعاريف إلى تلك الغاية بمحاولة التَّواصل من خلال التصفية الرُّوحيّة، والإقبال بالكُلِّيّة على المقصود، وهكذا

---

(1) الشيبي، **تاريخ التصوف**، مرجع سابق، ص16.
(2) الكلاباذي: **التعرف لمذهب أهل التصوف**، ص6.
(3) المرجع السابق نفسه.
(4) الشيبي، **تاريخ التصوف الإسلامي**، ص17.

يتناهى إلينا قول أبي بكر الشبلي: «الصُّوفيّ منقطع عن الخلق متصل بالحق»، وقول الجنيد: «التّصوُّف لحوق السر بالحق». . . وهذه الحال. . . تتلخص في قول الجنيد: «التّصوُّف أن تكون مع اللّه بلا علاقة»[1].

التّعاريف المتقدمة تفصح عن الغاية المتوخّاة جرّاء تلك الرياضات الرُّوحيّة والبدنيّة وتؤسس لعلاقة بديلة وغاية كريمة نبيلة تكون ثمرة طبيعيّة، ونتيجة منطقيّة لذلك القصد وهذا السُّمو، وهي مكافأة تليق بالمقصود أولاً، وتليق بالسّالكين ثانياً عندما يوفون بعهودهم، ويلتزمون بشروطهم، وفقاً لما اشترطه الروذباري عندما سئل عن الصُّوفيّ فقال: «من لبس الصُّوف على الصَّفاء، وأطعم الهوى ذوق الجفاء، وكانت الدنيا منه على القفا، وسلك منهاج المصطفى»[2]، لا شك أن من يفي بهذه العهود يكون قميناً بالتَّواصل مع الحق سبحانه بلا علائق ولا وسائط، وهي غاية ينشدها المتصوِّفة، ويقطِّعون الأكباد لأجلها، بل ويتعمَّدون إنهاك الجسد وإتلافه للخلاص من الصفات البشريّة التي قد تقف حائلاً دون الوصال «فالصُّوفيّ دمه هدر، وملكه مباح» كما يرى سهل بن عبد اللّه التستري، لينفي أي وجود مادّيّ قد يمثل مانعاً من الخلاص والتَّواصل مع المطلق، لأن الصُّوفيّ عنده «من صفي من الكدر، وامتلأ من الفكر، وانقطع إلى اللّه عن البشر، واستوى عنده الذَّهب والمَدَر»[3]، نبل الغاية يستحق هذه المكابدة، ويحفز على التضحية، فلأجلها يكون الصُّوفيّ تاركاً «لكل حظ للنفس» بعبارة المتصوِّفة، وجملة التّعاريف المتقدِّمة التي تتضمَّن شوقاً عارماً للتواصل، وتوقاً أبدياً للوصول، تمثل مرحلة متقدِّمة ـ فكريًّا وسلوكيًّا ـ في تطور الصُّوفيّة الإسلاميّة، لتقود إلى مستوى أكثر تركيباً وتعقيداً، تعكسه بعض التّعاريف المركبة التي تتضمَّن في ثناياها ما حملته الفكرة الصُّوفيّة من مقولات فلسفيّة كانت أساساً لموقف بعض أعلامها من الوجود برمته، ومنها قول الجنيد البغدادي عن التّصوُّف: «تصفية القلب عن موافقة البريّة، ومفارقة الأخلاق الطبيعيّة، وإخماد الصفات البشريّة، ومجانبة الدواعي النفسانيّة، ومنازلة الصفات الروحانيّة، والتعلق بالعلوم الحقيقيّة، واستعمال ما هو أولى على

(1) المرجع السابق نفسه.
(2) الكلاباذي، **التعرف**، ص9.
(3) المرجع السابق نفسه.

الأبديّة، والنُّصح لجميع الأمة، والوفاء للّه على الحقيقة، واتِّباع الرسول ﷺ في الشريعة»[1].

وغير خافٍ ما يحمله هذا التَّعريف المركَّب من المبادئ والمقولات الصُّوفيّة، ابتداءً من تصفية القلب عمّا يكتنف أمثاله من هموم وانشغالات بشريّة إلى محاولة التَّسامي عن كل ما ينسب إلى الطَّبع للتّخلص من العجز البشريّ المتمثّل في صفاته، ومغالبة النفس توقاً إلى السُّمو الرُّوحيّ المنشود، عن طريق تدبُّر الحقائق التي من شأنها أن توصل السّالك إلى مبتغاه، وهو الأَوْلى على كل حال، وفي هذا قدوة للأمة المحمّديّة مع الوفاء للّه على مقتضى علم الحقيقة الذي يقول به المتصوّفة ويجعلونه مقدماً عندهم، وأخيراً اتِّباع النبي ﷺ فيما جاء به عن ربه ظاهراً وباطناً، وهذا بدوره يقود إلى ذروة الفكرة الصُّوفيّة التي تمثلت في وحدة الوجود عند ابن عربي الذي لم يعد يرى شيئاً في الوجود إلا اللّه سبحانه وكل ما عداه فهو تجليات له؛ وبهذا الفهم، فإن التّصوُّف يعني، عند ابن عربي، «الوقوف مع الآداب الشرعيّة ظاهراً وباطناً، وهي الأخلاق الإلٰهيّة، وعندنا هي الاتصاف بأخلاق العبوديّة» ومعنى هذا أن التّصوُّف يعني التوجه الكامل إلى اللّه تعالى ظاهراً وباطناً، ليكتمل الإنسان بعد اندماجه مع العالم الرُّوحيّ، وصدوره عنه، وليصبح ملتزماً الأخلاق الإلٰهيّة بما هي المثل الأعلى للوجود[2]، ولا يفهم من التزام الأخلاق الإلٰهيّة تشبه العبد بمولاه، وتميزه عن بني جنسه، وإنما المقصود أن يكون عبداً مثاليًا في عبوديّته يتوجه إليه ويتوق إلى وصاله وتجلِّيه، ولسان حاله يقول: «حسْب كل فرقة غاية طريقتها،فاللّه يجعلنا ممن جُعل على الجادة التي هو سبحانه غايتها»[3].

- **مرتكزاتها**

سبقت الإشارة إلى أن الصُّوفيّة نشأت نشأة بسيطة تحمل قيماً إنسانيّة تهدف إلى تصفية الباطن والظّاهر من «الأرجاس والأهجاس» وتسعى نحو الكمال البشريّ

(1) المرجع السابق نفسه.

(2) يُنظر: الشيبي، **تاريخ التصوف الإسلامي**، مرجع سابق، ص20.

(3) ابن عربي، **كتاب التجليات**، تحقيق: أيمن حمدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 2002، ص36-37.

بوسائل ماديّة وروحيّة، وهي بهذا تجسِّد قيماً إنسانيّة عامّة، أكّدها الإسلام وحثَّ عليها، واتصف بها النبي الكريم ﷺ وأصحابه من بعده، ولكن ومع مرور الزمن، أخذت الفكرة الصُّوفيّة تميل نحو الغموض والتّعقيد، وتستلهم أفكاراً ومبادئ، من مصادر متعدِّدة، بعضها لا ينسجم وروح الدين الإسلامي، ويتعارض مع قواعده الكُلِّيّة، ولا يصــدق هذا الوصف على جميعها ـ طبعاً ـ لكنه يصلح وصفاً لبعض متطرِّفيها، الأمر الذي أدخل المتصوِّفة، ومبادئهم، والقيم التي يتمثلونها، ويدعون إليها، في جدل عظيم وتباين واضح، يتدرج بين الصلاح وربما التقديس، وبين التفسيق وربما الزَّندقة والتَّكفير، ومثلما تفاوتت المقولات في تعريف الصُّوفيّة والتّصوُّف، فالحال كذلك فيما يتعلَّق بمرتكزاتها العقديّة ومقولاتها الفقهيّة، لكنّ المقصود في هذا البحث هو ما اشتهر من هذه المقولات والمبادئ.

ويعد الحسين بن منصور الحلاّج (ت: 309هـ) الظّاهرة الفكريّة الأولى في تاريخ الفكر الصُّوفيّ والعلامة الأبرز طيلة قرونه الأولى، وقد شكَّلت أفكاره ومبادئه وحياته وموته، مادة أساسيّة في أي جدل يتعلَّق بالمسألة الصُّوفيّة «والمشايخ في أمره مختلفون، ردَّه أكثر المشايخ ونفوه، وأبوا أن يكون له قدم في التّصوُّف»[1].

وقد قاد إلى الاختلاف الذي يشير إليه السلمي، إلى جانب المواقف والعبارات التي اتخذها الحلاّج أو صدرت عنه، النهاية المأساوية التي كانت خاتمة لحياة الحلاّج، وبصرف النَّظر عن الموقف منها ومدى قبول مبرراتها ودوافعها، فإنّها تدل، فيما تدل، على الكلفة الباهظة التي يتكبَّدها أصحاب الأفكار، وبخاصّة إذا عبّروا عمّا يرون، أو يريدون مباشرةً، ودون وسائط أو أقنعة، وهو سائد في كل عصر وحين، وإن تفاوتت حدته بين زمان وزمان، ومكان ومكان، وقد ذكر أنَّ الشبلي «الصُّوفيّ المشهور» مرَّ على الحلاّج بعد صلبه، فوقف أمامه مطرقاً وتلا قوله تعالى: ﴿أَوَلَمْ نَنْهَكَ عَنِ ٱلْعَٰلَمِينَ﴾ [الحجر: 70]، فالطَّور الثّاني من أطوار التّصوُّف تركز حول ما عرف «بالحبّ الإلٰهي»، وصار أقطاب الصُّوفيّة يتدافعون في هذا الطَّريق الجذّاب، والمحفوف بالمكاره والمخاطر، في الوقت نفسه، ومن هؤلاء الذين اندفعوا في هذا الطَّريق لا يلوون على شيء، ودون تعقل أو تبصر،

(1) أبو عبد الرحمن محمد بن الحسين السلمي، **طبقات الصوفية**، تحقيق: أحمد الشرباصي، مؤسسة دار الشعب، القاهرة، ط1، 1998، ص103.

الحسين بن منصور الحلاّج الذي كانت نهايته السجن والضَّرب والصلب والقطع والحرق والنسف!!

فقد بدأ الحلاّج رحلته الرُّوحيّة على الطَّريقة الصُوفيّة، بممارسة الرِّياضات والمجاهدات للتخلص من النزعات النفسيّة والصفات البشريّة، فكان يجلس بالبيت الحرام مقابلاً الكعبة ليلاً ونهاراً، لا يقوم من مقامه إلا للطهارة والطَّواف، ولا يتقي حرًّا ولا برداً ولا مطراً؛ وكان يؤتى إليه، في العشاء بكوز ماء، وقرص من الشعير، ويصبح، وإذا بالقرص على رأس الكوز، وقد شرب منه شربتين، وعض من القرص عضات قليلة من بعض جوانبه[1].

وقال بعض مريديه: «صحبت الحلاّج سبع سنين فما رأيته ذاق من الأدم سوى الملح والخل، ولم يكن عليه غير مرقعة واحدة، وكان على رأسه برنس...»[2].

لكنه وبتدرُّجه في الطَّريق ذهل عن نفسه، وأخذت عباراته التي كان يصوغها شعراً أو نثراً، ولا تفهم من أغلب من تصل إليهم، تثير حوله الظنون والرِّيب، منها على سبيل المثال، ما روي عن بعضهم أنه سمع الحلاّج في سوق بغداد يصيح مستغيثاً من اللّه: «يا أهل الإسلام أغيثوني، فليس يتركني ونفسي، فآنس بها، وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها، وهذا دلال لا أطيقه»[3].

وهكذا انطلق الحلاّج معلناً تواصله مع الحقّ، بل مدَّعياً اتحاده به، تعالى اللّه عن ذلك، مصرِّحاً بأنه «ليس يستتر عني لحظة فأستريح، حتَّى أُستهلكتْ ناسوتيتي في لاهوتيَّته، وتلاشى جسمي في أنوار ذاته»، وهو يعني حالة «الفناء» عند الصُوفيّة، التي تعني فيما تعنيه تلاشي الذات الإنسانيّة والصفات البشريّة في المطلق عنوان الكمال المنشود وصولاً إلى ما عُرف عندهم «بالاتحاد» الذي عبّر عنه الحلاّج في أكثر من موضع، وكان سبباً في قتله على الأرجح، فمن ذلك قوله: «يا هو أنا، وأنا هو، لا فرق بين إنِّيَّتي وهويتك إلا الحدث والقدَم»[4].

(1) يُنظر: ماسينيون، **أخبار الحلاج**، ص43.
(2) المرجع السابق، ص45.
(3) المرجع السابق، ص57.
(4) المرجع السابق، ص27.

وقد صاغ هذه الفكرة «فكرة الاتحاد» شعراً في قوله [البسيط]:

أأنـت أم أنـا هـذا فـي إلٰـهـيـن؟ حاشاك، حاشاك من إثبات اثنين[1]

وعند هذا تعالت الأصوات وأُصدرت الفتاوى التي تكفّر الحلاّج وتهدر دمه، وقد تباينت المواقف والآراء بين محسن الظَّن به، باحث عن عذر له، يحمل شطحاته على غير ظاهرها، ويقول بإمكان تأويلها، ومن هؤلاء أبو حامد الغزالي ــ مثلاً ــ فقد كتب فصلاً في **مشكاة الأنوار** يعتذر فيه عن بعض أقوال الحلاّج وأضرابه، ذاهباً إلى تأويل تلك الأقوال، وحملها على نيّة حسنة، فهي جميعاً من فرط المحبة، «وأقوال العشاق في حال السكر، تُطوى ولا تُحكى»، وعلى هذا فهو يتأول قول الحلاّج [الرمل]:

أنـا مـن أهـوى، ومـن أهـوى أنـا نـحـن روحـان حـلـلـنـا بـدنـا[2]

بأنه لا يبعد أن يفاجئ الإنسان مرآة فينظر فيها ولم يرَ المرآة قطُّ، فيظن أنّ الصورة التي يراها هي صورة المرآة متحدة بها ويرى الخمر في الزجاج فيظن أنّ الخمر لون الزجاج، وإذا صار عنده مألوفاً ورسخ فيه قدمه استغفر، وقال [الكامل]:

رقّ الـزجـاج وراقـت الـخـمـرُ فـتـشـابـهـا، وتَـشـاكـل الأمـرُ

فـكـأنـمـا خـمـرٌ ولا قـدحٌ وكـأنـمـا قـدحٌ ولا خـمـرُ[3]

وبين محرِّض على حبسه ومحاكمته وإعدامه، ومن هؤلاء ــ مثلاً ــ عمر بن عثمان المكي، الذي كان يلعن الحلاّج، ويقول: «لو قدرت عليه لقتلته بيدي»[4].

وقد تناهى هذا إلى الحلاّج نفسه فقال لأحد مريديه:

«يا بني إن بعض الناس يشهدون عليّ بالكفر، وبعضهم يشهدون لي بالولاية، والذين يشهدون عليَّ بالكفر أحب إليّ وإلى اللّه من الذين يقرُّون لي

(1) المرجع السابق، ص75.
(2) الحسين بن منصور الحلاج، **الديوان**، تحقيق: ماسينيون، ص93.
(3) أبو حامد الغزالي، **مشكاة الأنوار**، تقديم: عبد العزيز عز الدين، عالم الكتب، بيروت ط1: 1986، ص140-141، والبيتان المستشهد بهما لأبي نواس.
(4) ماسينيون، **أخبار الحلاج**، ص14.

بالولاية. . . لأن الذين يشهدون لي بالولاية من حسن ظنهم بي، والذين يشهدون عليّ بالكفر تعصباً لدينهم، ومن تعصب لدينه أحب إلى اللّه ممن أحسن الظن بأحد»[1].

وإنما كانت هذه الوقفة عند الحلاّج لما يمثّله من أهميّة في نقل الفكرة الصُوفيّة إلى مرحلة جديدة تتسم بالغموض والتّعقيد، وتنهل من ثقافات وروافد متداخلة وربما متناقضة، بشكل لم يسبق له مثيل في الفكر الإسلاميّ والصُوفيّ منه على وجه الخصوص، وبهذا فهو «يعد بداية مرحلة جديدة اتخذ فيها المتصوِّفة وجهة باطنية أو فلسفيّة. . . أو بمعنى آخر، مرحلة تبتعد فيها مضامين التّصوُّف الإسلاميّ عن الموقف السُنّيّ الخالص»[2]؛ إضافة إلى ما ترتب على مقولاته ومواقفه من تباين واختلاف حول الفكرة الصُوفيّة برمّتها، بالنَّظر إلى طريقة محاكمته، ونهايته المأساويّة التي تمثل إحدى الحادثات الفريدة المثيرة للجدل والشجن في موضوع ملاحقة المشاعر وإعدام الأفكار، بغض النَّظر عن صحتها من عدمها، ودقة تلك المرويات أو المبالغة فيها، ففي خبر محاكمته وإعدامه يورد الباحثون السجلات والوقائع كما يلي ـ بشيء من الإيجاز ـ «ولو لم يكن الوزير حاضراً لما كان هذا الحكم بالإعدام قد صدر على الأرجح، وهذا يفسر وقوف الحلاّج. . . معترضاً، واضعاً القضاة أمام تبعتهم، صارخاً: ظهري حمى ودمي حرام. . . واعتقادي الإسلام، ومذهبي السُنّة، وتفضيل الصحابة. . . فاللَّهَ اللَّهَ في دمي، وأخذ يردد هذا القول والقوم يكتبون. . . »[3].

ويتواصل المشهد تصاعداً، عندما يقود الحرّاس الحلاّج، مغلولاً إلى منصة الإعدام، فيصعد «متبختراً مبتسماً» ويرى بين الحضور أبا بكر الشبلي، فيطلب سجادته للصلاة، فيصلي ركعتين، يقرأ في الأولى «فاتحة الكتاب» والآية ﴿وَلَنَبْلُوَنَّكُم بِشَيْءٍ مِّنَ ٱلْخَوْفِ وَٱلْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ ٱلْأَمْوَٰلِ وَٱلْأَنفُسِ وَٱلثَّمَرَٰتِ ۗ وَبَشِّرِ ٱلصَّٰبِرِينَ﴾

---

(1) المرجع السابق نفسه.

(2) محمد أبو ريان، **الحركة الصوفية في الإسلام**، ص186.

(3) يُنظر: سامي مكارم، **الحلاج فيما وراء المعنى. .** ، رياض الريّس ـ للنشر، لندن، ط2، 2004، ص68-69، وتنظر مصادره.

[البقرة: 155] وفي الثّانية فاتحة الكتاب، والآية ﴿كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ ٱلْمَوْتِۗ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِۖ فَمَن زُحْزِحَ عَنِ ٱلنَّارِ وَأُدْخِلَ ٱلْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَۗ وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلْغُرُورِ﴾ [آل عمران: 185]، ثم يبتهل داعياً «. . . . اللَّهُمَّ هؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصُّباً لدينك وتقرباً إليك، فاغفر لهم، فإنك لو كشفت لهم ما كشفت لي لما فعلوا ما فعلوه، ولو سترت عني ما سترت عنهم لما ابتليت بما ابتليت، فلك الحمد فيما تفعل، ولك الحمد فيما تريد»[1].

بعد هذا الاجتزاء الطويل نسبيًا، يمكن أن تتوضح العقيدة الصُوفيّة التي حاول الحلاّج إرساءها وأوغل في دعاوى الاتّصال بالحقّ والفناء فيه حتَّى تخيّل إمكان التوحد به أو معه!!، وكان بذلك مثاراً لهذه المواقف المتشدِّدة والمتصارعة في آنٍ معاً، لتكون خاتمتها أمر الخليفة العباسي «المقتدر» وفيه:

«اضربه (الحلاّج) ألف سوط، فإن لم يمت فتقدم بقطع يديه ورجليه، ثم اضرب رقبته وانصب رأسه وأحرق جثته»[2].

ولا تتوقَّف الفكرة الصُوفيّة عند هذا الحدّ ـ بصرف النَّظر عن وجاهة ما تنشده من عدمها ـ بل تتطور إلى مزيدٍ من الاتساع والشمول، والتَّركيب والغموض، عندما تنتقل من فكرة تلاشي «الناسوت»، وفنائه وغيابه بالكُلِّيّة تواصلاً مع «الحقّ» سبحانه، إلى فكرة وجود «الحقّ» في كل مكوِّنات الخلق، بحيث تتلاشى الموجودات ما عدا اللَّه تعالى، فلا وجود على وجه الحقيقة إلا له، وهو ما عرف «بوحدة الوجود» في الفلسفات الصُوفيّة وبخاصَّة عند محيي الدين ابن عربي[3].

وعلى الرغم من هذا الإيغال والمبالغة في المقولات الصُوفيّة التي أسرف فيها أصحابها على أنفسهم وعلى السّالكين، يظل التيّار الصُوفيّ مستمراً ومتجدِّداً، تتواصل أدواره ويتتابع رجاله، كأنهم في توق دائم أبدي للترقية الأخلاقيّة، والسموّ الرُوحيّ، وصولاً إلى الكمال الإنسانيّ المنشود، وتظل سيرة النبي ﷺ وأصحابه والسّابقين هي المرجع الأساس للمعتدلين من رجال هذه الطائفة.

(1) ماسينيون، **أخبار الحلاج**، ص7-8.
(2) مكارم، **الحلاج**، مرجع سابق، ص73.
(3) سيأتي الحديث عن «وحدة الوجود» عند ابن عربي لاحقاً.

فعقب كل حالة من حالات الانفلات يعود بالصُوفيّة بعض رجالها إلى ذلك المنبع الصافي، وإلى جادّتها السويّة التي منها انطلقت، وغايتها النبيلة التي إليها تهدف، ففي كتاب «**التعرف لمذهب أهل التّصوُف** لأبي بكر الكلاباذي (ت 380هـ)» أهم مبادئهم ومقولاتهم العقديّة والفقهيّة، وهي في جملتها تقوم على منهج الوسطيّة والاعتدال، وتقول بما قال به جُلّة علماء هذه الأمة، مع بعض الاستثناءات القليلة.

وفي **قواعد التّصوُف** لأبي العباس أحمد زروق، وهو من متصوّفة القرن التاسع الهجري «ت899هـ» يتضح المنهج المعتدل للمتصوّفة المؤسَّس على فهم دقيق للقرآن الكريم وسُنَّة النبي محمّد ﷺ، بل وتقديم أهل العلوم الفقهيّة والالتزام بأحكامهم في أمور الشريعة والعبادة، إذ يؤسّس التّصوُف على جملة من القواعد تؤكد هذا المنحى، فالتّصوُف عنده «علم قصد لإصلاح القلوب، وإفرادها للّه عمّا سواه[1]، والمتصوّفة لم يمدحوا بالفقدان، بل بإرادة وجه الملك الديّان . . . فلا يختص التصوّف بفقر أو غنى إذا كان صاحبه يريد وجه اللّه»، ومع سلامة القلب واستقامة القصد لا بد من القيام بأمور الشريعة إذ «لابد للعارف من عبادة وإلا فلا عبرة بمعرفته إذا لم يعبد معروفه»، وعلى ذلك وجب العلم والإلمام بالعلوم الشرعيّة كالأصول والفقه، «فالفقه والتّصوُف شقيقان في الدلالة على أحكام اللّه تعالى وحقوقه» وعلى الصُوفيّ أن يأخذ نفسه بالتّعليم والطلب قبل أي شيء آخر «فلا علم إلاّ بتعليم عن الشّارع، أو من ناب منابه فيما أتى به»، وقد قال عليه الصلاة والسلام: «إنما العلم بالتعلُّم، وإنما الحلم بالتحلُّم»[2].

وفي إشارة طريفة ـ وأحسبها مفيدة ـ يعقد «زروق» مقارنة بين الفقه والتّصوُف، ويرى أن «حكم الفقه عامّ في العموم، لأن مقصده إقامة رسم الدين، ورفع مناره . . . وحكم التّصوُف خاصّ في الخصوص، لأنه معاملة بين العبد وربّه من غير زائد على ذلك، فمن ثم صحّ إنكار الفقيه على الصُوفيّ، ولا يصح إنكار الصُوفيّ على الفقيه، ولزم الرجوع من التّصوُف إلى الفقه والاكتفاء به دونه،

---

(1) أحمد زروق، **قواعد التصوف**، تعليق: محمد زهري النجار، المكتبة الأزهرية، القاهرة، 2004، ص8.

(2) المرجع السابق، ص13.

ولم يكفِ التّصوُّف عن الفقه، بل لا يصح دونه، ولا يجوز الرُّجوع منه إليه إلا به...»[1].

فالتّصوُّف ـ عنده ـ مقيد بتعاليم الشريعة، وموزون بأحكامها، فما لم يعد إليها ويتقيّد بها، فلا عبرة به، بل هو أقرب إلى أهل البدع والأهواء، وقد يكون ضرره أشدّ لأنه يتمسَّح بالدين، وقد يوهم بعض الناس بصحته وسلامة منهجه «فغلاة المتصوِّفة كأهل الأهواء... يُرَدّ قولهم ويُتَجَنَّب فعلهم، ولا يترك المذهب الحقّ الثّابت بنسبتهم له، وظهورهم فيه»[2]، وعلى هذا النَّحو يقدم علماء المتصوِّفة هذا الطَّريق على جادّة سليمة وطريقة مستقيمة، وينبذون عنه العوالق والأوضار التي تلحق به أو تحمل عليه بين حين وآخر، ودليلهم ما أوردوه عن مالك «من تصوَّف ولم يتفقَّه فقد تزندق»[3].

محيي الدين ابن عربي

- نشأته

محمّد بن علي بن محمّد بن أحمد بن محمّد بن عبد اللّه العربيّ الطائي الحاتمي، المعروف بابن عربي، الشهير «الشَّيخ الأكبر» من ولد عبد اللّه بن حاتم أخي عدي بن حاتم من قبيلة طي العربيّة المشهورة، يكنى أبا بكر ويلقب بمحيي الدين، ويعرف بالحاتمي وابن عربي لدى أهل المشرق، تمييزاً له عن القاضي أبي بكر بن العربيّ[4].

ولد في مدينة «مرسية» بالأندلس عام (560هـ) الموافق (1165م)، وكان والده «علي بن محمّد» من علماء الحديث والفقه، وأعلام الزُّهد والتّصوُّف، وجده أحد قضاة الأندلس وعلمائها، ولهذه المكوِّنات الأولى في حياته أثر بالغ، بل لعله كان المكوِّن الأساس الذي تحرك ابن عربي انطلاقاً منه حتّى آخر يوم في حياته، انتقل صحبة أسرته إلى مدينة «إشبيلية» وما يزال في سنيه الأولى، وفيها شبَّ ودرج،

(1) المرجع السابق نفسه.
(2) المرجع السابق، ص18.
(3) المرجع السابق، ص4.
(4) يُنظر: حاجي خليفة، **كشف الظنون**، دار الفكر، بيروت، ط2، 1999، ج6، ص91.

وتعرَّف على اللِّسان العربيّ المبين مبكّراً في أحد كتاتيبها على يد الشَّيخ أبي بكر ابن خلف، فقرأ عليه القرآن، فما أتم العاشرة من عمره حتَّى ظهر نبوغه وتفوقه في القراءات وعلوم المعاني والإشارات، فدفع به أبوه إلى ثُلَّة من رجال الحديث والفقه ليتبحر في هذه العلوم، ويبدو أنه كان متفوقاً نابهاً، وفقاً لوصف بعض مشائخه، فقد «كان جميل الجملة والتفصيل، محصلاً لفنون العلم أخصّ تحصيل، وله في الأدب الشأو الذي لا يلحق، والقدم الذي لا يسبق»[1]، وقد سمع في بداياته من ابن زرقون، والحافظ ابن الجد، وأبي الوليد الحضرمي.

بعد هذه المرحلة الأولى من عمره، لا يعلم الكثير عن تفاصيل حياته، ولا عن تلقيه، باستثناء ما يذكره ابن عربي نفسه عن حادثة مرضه الشَّهيرة بما صاحبها من الرؤى، وبخاصَّة فيما يتعلَّق بسورة «يس» التي رآها ابن عربي «شخصاً جميلاً قويًا مشرق الوجه» يحمل على تلك الأرواح الشريرة ويدافع عن ابن عربي[2]، وأيضاً خبر زواجه من «الفتاة التي تعتبر مثالاً في الكمال الرُّوحيّ والجمال الظّاهريّ وحسن الخلق، فساهمت معه في تصفية حياته الرُّوحيّة»، غير أن الحدث الأهم هو ما ذكر حول تردده ـ في تلك الأثناء ـ على إحدى المدارس الأندلسيّة «السريّة» التي كانت تعلم المبادئ الفلسفيّة المستمدة من فلسفات اليونان والرومان وحكمة الهنود وزهدهم «المفعمة بالرموز والتَّأويلات» «وهي المدرسة الوحيدة التي تدرس لتلاميذها المبادئ الخفيّة والتعاليم الرَّمزيّة» وتعد أقدم المدارس في الأندلس، المعنيّة بهذه العلوم، وقد اشتهر من بين أساتذتها ـ آنذاك ـ ابن العريف (ت1141م) الذي تتلمذ عليه ابن عربي، بشكل غير مباشر، «ومما لا ريب فيه أن استعداده الفطري ونشأته في هذه البيئة النقيّة، واختلافه إلى تلك المدرسة الرَّمزيّة، كل ذلك قد تضافر على إبراز هذه الناحية الرُّوحيّة عنده»[3]، وبهذه المقوِّمات الفطريّة والكسبيّة بدا «الشَّيخ الأكبر» مؤهّلاً - وفي وقت مبكّر من عمره - لهذا الطَّريق الرُّوحيّ الذي بلغ مداه، وصار ـ فيما بعد ـ علمه الأوَّل، وشيخه الأكبر،

---

(1) ابن عربي، محيي الدين، **الفتوحات المكية**، تقديم: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، مج1، ص3.

(2) المرجع السابق، ص4.

(3) ابن عربي، **رسائل ابن عربي**، تقديم: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص4، وتنظر مصادره.

«ولم يشارف العشرين حتَّى أعلن أنه جعل يسير في الطَّريق بخطوات واسعة ثابتة، وأنه بدأ يطَّلع على أسرار الحياة الصُّوفيّة، وأن عدداً من الخفايا الكونية قد تكشَّف أمامه»[1]، وليس غريباً أن يسلك الشَّيخ الأكبر هذا الطَّريق، ليصبح من أعلامه الكبار، بل لعلَّه الأشهر بين أهل هذا الطَّريق، بما توافر له من مقومات موضوعيّة وذاتيّة، فهو ينحدر من أسرة عربيّة عريقة، تأصل فيها الورع والتُّقى، وأخواله من أصحاب المواقف والحالات في هذا السبيل «وكان له خالان قد سلكا طريق الزُّهد، الأوَّل... تخلى عن عرشه، ولزم خدمة «عابد» فرض عليه أن يكسب قوته من الاحتطاب، أما الثّاني: فكان يقضي اللَّيل في مجاهدات شديدة... فيضرب قدميه بنفسه بقسوة وعنف كي يذهب عنه ثقل النُّعاس»[2]، وعن خاله الأوَّل وقصة تحوله إلى طريق الزُّهد والتّصوُّف يروي ابن عربي الحادثة التالية: «كان بعض أخوالي... قد ملك مدينة تلمسان... وكان في زمانه رجل فقيه عابد منقطع... وبينما هذا الصالح يمشي بمدينة تلمسان... إذ لقيه خالنا: «يحيى بن يغان» ملك المدينة... فأمسك لجام فرسه وسلم على الشَّيخ... وكان على الملك ثياب فاخرة... فقال له: يا شيخ، هذه الثياب التي أنا لابسها تجوز الصّلاة فيها؟... فضحك الشَّيخ! فقال له الملك مم تضحك؟ قال: من سخف عقلك وجهلك بنفسك وحالك.....مالك تشبيه عندي إلا بالكلب، يتمرغ في دم الجيفة... فإذا جاء يبوِّل رفع رجله حتَّى لا يصيبه البول! وأنت وعاء ملئ حراماً وتسأل عن الثياب!!، فبكى الملك ونزل عن دابّته، وخرج عن ملكه... ولزم الشَّيخ... وكان يأتي بالحطب على رأسه ويدخل به السوق... والناس ينظرون إليه ويبكون!!»[3]، كما يروي الشَّيخ ابن عربي قصّة عجيبة عن وفاة والده، وما صاحبها من كرامات، وبعض الرؤى عن زوجته الصالحة وتأويله لها، والمقامات التي كان يحوزها بعض أعمامه[4]، أما من حيث المقوِّمات الذاتيّة، فقد بلغ درجة من النُّبوغ والتّفوُّق أشاد بها شيوخه ومعلموه، وشهدوا له بالسبق في علوم الكسب

---

(1) المصدر السابق نفسه.

(2) ابن عربي، **التجليات**، تحقيق: عبد الرحيم مارديني، دار المحبة للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2003، ص11.

(3) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج2، ص23.

(4) المصدر السابق، ج1، ص282.

والتَّحصيل، أضاف إليها ابن عربي، ما حصل له من علوم الرّقائق بالخلوة والتفكُّر، حتَّى ذهب إلى تلقّيه العلم «وهباً» عن غير السبل المعروفة للتّعلُّم وفقاً لقوله: «هذا عن كشف عندنا لا عن استنباط من نظر، بما يقتضيه ظاهر خبر ولا غير ذلك، ومن أراد أن يقف عليه فليسلك طريق الرجال، وليلتزم الخلوة والذكر»[1]، ولتوضيح ذلك يمكن متابعة ما يقصه عن لقائه بالشَّيخ الفيلسوف ابن رشد، يقول ابن عربي: «ولقد دخلت يوماً بقرطبة على قاضيها أبي الوليد بن رشد وكان يرغب في لقائي لما سمع، وبلغه ما فتح اللَّه به عليَّ في خلوتي فكان يظهر التعجب مما سمع فبعثني والدي إليه في حاجة، قصداً منه حتَّى يجتمع بي، فإنه كان من أصدقائه، وأنا صبي ما بقل وجهي... فعندما دخلت عليه، قام من مكانه إليَّ محبة وإعظاماً، فعانقني، وقال لي: نعم! فقلت: نعم! فزاد فرحه بي لفهمي عنه... فقلت له: لا، فانقبض وتغيّر لونه وشكّ فيما عنده! وقال: كيف وجدتم الأمر في الكشف والفيض الإلٰهي هل هو ما أعطاه لنا النَّظر؟ قلت له «نعم...، لا»، وبين «نعم ولا» تطير الأرواح من موادّها... والأعناق من أجسادها... فاصفرَّ لونه، وأخذه الأَفْكل، وقعد يُحَوْقِل... فشكر اللَّه تعالى الذي كان في زمان رأى فيه من دخل خلوته جاهلاً وخرج بمثل هذا الخروج، من غير درس ولا بحث ولا مطالعة ولا قراءة... وقال: هذه حالة أثبتناها وما رأينا لها أرباباً، فالحمد للَّه الذي أنا في زمان فيه واحد من أربابها الفاتحين مغالقَ أبوابها... والذي خصَّني برؤيته...»[2]، ولعله من الواضح أن ابن عربي ـ في هذه القصّة ـ يثبت لنفسه حيازة العلوم «الوهبية» ـ على حد زعم المتصوِّفة ـ إلى جانب العلوم الكسبيّة التي اجتهد في تحصيلها وذكر عدداً كبيراً من المشايخ والعلماء الذين سمع عنهم وأجازوه في الرّواية لهم بالطُّرق المعروفة بين أهل العلم، بصرف النَّظر عن مدى التَّسليم بمقولة «العلم اللَّدُني» من عدمه، فإن الشَّيخ ابن عربي يعدُّها من مصادره الأساسيّة في العلم والعرفان، وعليها تدور أغلب مقولاته الفكريّة ومصنّفاته العلميّة، ويقرر أنه «ينبغي للعاقل المنصف أن يسلم لهؤلاء القوم ما يخبرون به، فإن صدقوا... فذلك الظن بهم... وإن لم يصدقوا لم يضر المسلِّم، بل انتفعوا حيث تركوا الخوض فيما ليس لهم به قطع، وردوا علم ذلك إلى اللَّه تعالى فوفوا

(1) المصدر السابق، ج1، ص185.
(2) المصدر السابق، ص235.

الربوبيّة حقها، إذ كان ما قاله أولياء اللّه ممكناً فالتّسليم أولى بكل وجه»[1].

وانطلاقاً من هذا التكوين العقليّ والنفسيّ ينطلق الشَّيخ ابن عربي في رحلته الكشفيّة الثريّة، وجميع ما يصنّفه أو يقوم به أو يدعو إليه هو إما إلهام أو رؤى أومكاشفات وتجليات، وبأمر إلٰهيّ ـ على حد وصفه ـ ينطلق في رحلاته وسياحته في المغرب والمشرق، وكانت البداية بمدن الأندلس القريبة من موطنه الأصليّ، ثم دخل إفريقيا سنة (590هـ) ومنها عاد إلى موطنه «إشبيلية» ثم عاد إلى تلمسان بالجزائر، ومنها إلى تونس مرّة أخرى، ثم إلى فاس بالمغرب، وتكرَّرت رحلاته بين الأندلس وإأفريقيا وبخاصَّة مدينة فاس المغربيّة، وألّف عدداً من كتبه ورسائله أثناء هذه الأسفار، وفي سنة (598هـ) رحل قاصداً مكّة، فمر بمصر، ولم يمكث فيها طويلاً وعند وصوله إلى مكّة ومجاورته هناك، وأثناء طيب وقته وصفاء حاله ألَّف كتابه الشهير **ترجمان الأشواق**، موضوع هذه الدِّراسة، «ويبدو أنه استطاب المكوث في مكّة المكرّمة، فقد برع في الكتابة فألف عدة كتب منها **مشكاة الأنوار** فيما روي عن النبي ﷺ من **الأخبار** و **حلية الأبدال**. . . **والدرة الفاخرة**[2].

ثم دخل مرحلة أخرى من الرحلات والأسفار قادته إلى بغداد ومنها إلى الموصل ثم عاد ثانية إلى مصر، حيث اتهمه فقهاؤها بالابتداع ورفعوا العرائض بذلك إلى ملكها «العادل» مطالبين برأس ابن عربي! فعاد إلى مكّة ولم يلبث أن غادرها مجدداً قاصداً «الأناضول». . . وبعد فترة عاد إلى مكّة ثالثة سنة (611هـ)، وعندها كتب شرحه على كتاب: **ترجمان الأشواق** الذي أسماه **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**؛ وأخيراً، وفي حدود عام (620هـ) نزل ابن عربي دمشق واستقرّ بها، وقد بلغ من العمر ستين عاماً، على عهد الملك «المظفر» بن الملك العادل الذي كانت «صلته بابن عربي صلة متينة. . . صلة المريد بالشَّيخ. . .» وفي دمشق ألَّف ابن عربي كتباً عديدة منها كتابه الشهير **الفتوحات المكية** وهو أضخم مؤلفاته وأغناها، **وفصوص الحكم**، **والدِّيوان** وغيرها كثير فيما يربو على مائتين

(1) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج1، ص209.

(2) ابن عربي، **الإسرا إلى مقام الأسرا**، تحقيق: عبد الرحمن ماrديني، دار المحبة للطباعة، دمشق، ط1، 2003، ص30.

وثمانين كتاباً ورسالةً وفقاً لإجازته التي كتبها للملك «المظفر» ملك دمشق آنذاك[1]، وظل الشَّيخ ابن عربي يتابع أدواره في التربية والمجاهدات وفي التأليف والتّصنيف بدمشق، محاطاً بالعناية ومحفوفاً بالتكريم والرعاية، حتَّى وفاته عام (638هـ)، حيث دفن بالصالحية على سفح جبل قاسيون.

ويمكن ـ إجمالاً ـ تقسيم حياة الشَّيخ ابن عربي إلى أربع مراحل رئيسيّة:

الأولى: مرحلة التحصيل العلميّ والتّكوين العمليّ في الأندلس وتنحصر في حدود السنوات العشرين الأولى من عمره.

الثّانية: تمثلت في رحلاته وأسفاره في المغرب العربيّ حيث زار عدداً من مدن تونس والجزائر والمغرب واستقر ببعضها وهو إذ ذاك في حدود الثلاثين من عمره.

الثالثة: السياحة في المشرق الإسلامي بين عامي (597هـ ـ 620هـ)، وقد شارف على الأربعين من عمره، إذ ارتحل نهائياً عن الأندلس إثر رؤية رآها، وكانت له إقامة واستقرار بمكّة المكرّمة ولأكثر من مرّة كما سبق.

الرابعة: استقراره وبشكل دائم بمدينة دمشق حتَّى وفاته، وقد بدأت هذه المرحلة عند بلوغه الستين من عمره، وكان حينها شيخاً جليلاً، ومربياً فاضلاً، نال شهرة ذائعة وحظوة كبيرة «وتنافس الملوك على استقطابه، وتزاحم العامّة على بابه... وفي دمشق نعم ابن عربي بأنواع من التكريم... وكان الملك الأشرف، ابن الملك العادل يحضر دروسه»[2].

- أهم آرائه ومقولاته

يعد الشَّيخ الأكبر محيي الدين ابن عربي من أشهر أعلام الفكر العربيّ، وأشهر أعلام الفكر الصُّوفيّ على مرِّ عصوره ومراحله، وقد سبقت الإشارة إلى المراحل المختلفة التي مرت بها الحركة الصُّوفيّة ممارسة وتنظيراً حتَّى بلغت ذروتها الفكريّة من حيث التّعقيد والتداخل، والتَّعالق مع ثقافات أخرى وعلوم

---

(1) ابن عربي، **الفتوحات**، مصدر سابق، ج1، ص11-13.

(2) يُنظر: سعاد الحكيم، **ابن عربي ومولد لغة جديدة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991، هامش، ص13-14.

شتّى، وبخاصّة بعد ولوج الفلاسفة المسلمين هذا الطَّريق حتّى غدا جُلُّ رجاله المبرزين يعدون من أعلام الفلاسفة، أمثال ابن سينا والغزالي والسهروردي وابن الفارض وجلال الدين الرومي، وغيرهم، مع شيء من التفاوت فيما بينهم بشأن ما عرف بـ «التّصوُّف الفلسفي»، والذي يعني «ذلك التّصوُّف الذي يلجأ أصحابه إلى مزج أذواقهم الصُّوفيّة بأنظارهم العقليّة، مستخدمين في التَّعبير عنه لغة فلسفيّة استقوها من مصادر متعدِّدة»[1].

وليبلغ هذا التداخل مداه على يد ابن عربي الذي جمع بين «العلوم الكسبيّة» و«العلوم الوهبيّة» ـ حسب قوله ـ مشكِّلاً ظاهرة فريدة في غزارة الإنتاج وثراء القريحة وعمق الأسلوب، وهو ما يميِّز هذا النَّمط من التّصوُّف، فهو «تصوُّف غامض، ذو لغة اصطلاحية خالصة، يحتاج فهم إشكالياته إلى جهد كبير، ولا يمكن اعتباره فلسفة حيث إنه قائم على الذوق»[2].

وما يميز أعلامه اطّلاعهم الواسع على الفلسفات المختلفة وبخاصّة اليونانيّة منها، فيما تعلق بنظريّة «الفيض أو الصدور» والفلسفة الشرقيّة القديمة كالهنديّة والفارسيّة، علاوة على تأثرهم بالمذاهب الباطنيّة، الشيعيّة والصُّوفيّة، إلى جانب إلمامهم الدقيق بالعلوم الشرعيّة من أصول وفقه وحديث وكلام، وقد كانت عنايتهم متّجهة إلى وضع نظريّات في الوجود على أساس من الذَّوق[3]، وإضافة إلى الأسس التي قام عليها مذهب التّصوُّف بعامّة، يعتمد أصحاب هذا المذهب من التّصوُّف على «الكشف والحقيقة المدركة» من عالم الغيب بحيث يدَّعون الإحاطة بالعلوم الربانيّة من أمر الألوهيّة والصفات والعرش والكرسيّ والملائكة والوحي والنّبوَّة والرُّوح. . . وما إليها، والحقائق الوجوديّة لكل موجود غائب أو شاهد، بل وترتيب العوالم في صدورها عن موجدها! ويذهب ابن خلدون في مقدمته ـ مقرًّا لهم هذه العلوم ـ إلى «أن هذه المجاهدة والخلوة والذكر يتبعها ـ غالباً ـ كشف حجاب الحسّ والاطّلاع على عوالم من أمر اللَّه، ليس لصاحب الحسّ إدراك شيء

(1) عبد الجليل عبد الكريم، **وحدة الوجود عند ابن عربي**، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2004، ص11، وينظر المصدر.

(2) المرجع السابق نفسه.

(3) المرجع السابق، ص12.

منها. . .»[1]، وقد دفعهم هذا الزعم إلى الاعتناء بالكرامات وخوارق العادات، والقول بها، واعتبارها من علامات الكمال، بخلاف رجال التّصوُّف السُّنّيّ الذين تركَّز جهدهم على الاقتداء وحسن الطويّة والزُّهد في الفضول، «ولم يكن لهم حرص على كشف الحجاب، ولا هذا النوع من الإدراك، إنما همهم الاتّباع والاقتداء ما استطاعوا، ومن عرض له شيء من ذلك، أعرض عنه، ولم يحفل به، بل يفرّون منه، ويرون أنه من العوائق والمحن»[2].

- وحدة الوجود عند ابن عربي

وضمن هذا التيّار «الكشفي» من التّصوُّف الفلسفيّ تنصبّ أفكار ابن عربي ومقولاته، بل لعله الأبرز الذي بلغ «الشأو الذي لا يلحق» في هذا الشأن، فهو أول واضع لمذهب وحدة الوجود في التّصوُّف الإسلاميّ، وهو مذهب يقوم على دعائم ذوقيّة أساساً[3]، وإن وجد من الباحثين من يرى أن «وحدة الوجود» ليست فكرة طارئة على الفكر الإسلاميّ مشيراً إلى فلسفات قديمة، ومِلَل وضعيّة قالت بهذا واعتنقته[4]. ومع التَّسليم بهذا، والقول بانسراب هذه الأفكار والمفاهيم في الحياة الفكريّة الإسلاميّة، فإن القول بها بين المتصوِّفة، وإظهارها في شكل موقف يفسر الوجود برمّته هو ما اعتبره أغلب الدَّارسين من المقولات الأساسيّة في فكر ابن عربي ومذهبه في التّصوُّف، وقد ورد في «معجم الصُّوفيّة» للزوبي ما نصّه «وحدة الوجود مذهب صوفيّ أسسه الشَّيخ محيي الدين ابن عربي، . . . تمتزج فيه النَّظرة الفلسفيّة بالذَّوق الصُّوفيّ، ويتركز هذا المذهب بقول ابن عربي «سبحان من خلق الأشياء وهو عينها»، فالوجود كله واحد، ووجود المخلوقات عين وجود الخالق، ووجود اللَّه هو الوجود الحقيقي[5]، فإن ابن عربي يرى أنه لا موجود على الحقيقة إلا اللَّه، وإن هذه المخلوقات ما هي إلا فيوضات منه على الصور

(1) ابن خلدون، عبد الرحمن، **المقدمة**، دار ابن خلدون، الإسكندرية، د.ت، د.ط، ص329.
(2) المصدر السابق، ص333.
(3) عبد الجليل عبد الكريم، **وحدة الوجود عند ابن عربي**، مرجع سابق، ص18.
(4) يحي شامي، **محيي الدين ابن عربي، إمام المتصوفة**، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 2002، ص19.
(5) ممدوح الزوبي، **معجم الصوفية**، دار الجيل، بيروت، ط1، 2004، ص427.

الممكنة فتصير موجودة وهماً في ذواتها، وفعلاً في حقائقها، فالأعيان المعدومة كانت في العدم، ففاض عليها الحقّ، فكانت موجودة وإن وجود كل شيء هو عين وجود الحقّ، إذ ليس ثمة وجودان: واجب وممكن، بل إن عين الواجب هو عين الممكن[1]، غير أن ذلك لا يعني نفي «الثنائيّة» مطلقاً بين «الحقّ» «والخلق»، بل تظل هذه الثنائيّة قائمة في عالم الحسّ لأن إدراك تلك «التجليّات» وكنه الموجودات ليس بمقدور العموم، وبهذا يظل هذا التّباين المدرك دون إلغاء على الرغم من عدم قيامه حقيقة، فوحدة الوجود تتأسس «على القول بأن ثمة وجوداً واحداً فقط هو وجود اللّه، أما التكثر المشاهد في العالم فهو وهم على التحقيق، تحكم به العقول القاصرة. . .»[2]، وقد شكّلت مقولة «وحدة الوجود» المبدأ الأساس في نظريّة ابن عربي لتفسير الوجود مستفيداً من الجهود الفلسفيّة السّابقة له، متّكئاً على حفظه للقرآن الكريم بقراءاته السبع، وتبحره في العلوم الشرعيّة، موظفاً لغة خصبة قوية، ذاهباً إلى التّأويل والتّفسير الباطنيّ للآيات القرآنيّة والأحاديث القدسيَّة والنبويّة، مع اشتراطه على السّالكين التمسُّك بأمر الشريعة عن علم، بوصفها السبيل الوحيد للسير في هذا الطَّريق إذ يقول: «فأول ما يجب عليك طلب العلم الذي تقيم به طهارتك وصلاتك وصيامك وتقواك. . .»، وشرطه على العارف بعد وصوله إلى «مقام الكشف التام» أن يظل محافظاً على ظاهر الشريعة بأوامرها ونواهيها، حيث يقول: «إن زمان مشاهدتك لو كنت فيه صاحب عمل ظاهر، وتلقّي علم باللّه باطن، كان أولى بك لأنك تزيد حسناً وجمالاً. . .»[3]، مع ذلك كله فإن قوله «بوحدة الوجود» بالشكل الذي تقدم «هو من أكثر المفاهيم إثارة للجدل، وتعدد وجهات النَّظر»، ولكن الشَّيخ ابن عربي كان منسجماً مع نظرته تلك التي يلخصها د. عبد الجليل بن عبد الكريم بقوله:

«فقصارى القول إن وجود الممكنات ـ في رأي ابن عربي ـ هو عين وجود اللّه، وليس تعدد الموجودات وكثرتها إلا وليد الحواس الظّاهرة، . . . فالحقيقة الوجوديّة واحدة في جوهرها وذاتها، متكثرة بصفاتها وأسمائها. . . إذا نظرت إليها

(1) شامي، **محيي الدين ابن عربي، إمام المتصوفة**، مرجع سابق، ص19.

(2) يُنظر: عبد الكريم، **وحدة الوجود**، مرجع سابق، ص68، وينظر المصدر.

(3) عبد الكريم، **وحدة الوجود**، مرجع سابق، ص40-44.

من حيث ذاتها، قلت هي الحقّ، وإذا نظرت إليها من حيث صفاتها، قلت: هي الخلق»[1].

- **الإنسان الكامل عند ابن عربي**

وانسجاماً مع هذا يؤسس ابن عربي لنظريَّته في تفسير الوجود بركن ثانٍ وهو مقولة «الإنسان الكامل»، فالإنسان الكامل أو الحقيقة المحمّديّة التي جسدت هذا الكمال، يتوافق مع ما ذهب إليه في «وحدة الوجود» لأنه يمثل عنده الكون الأصغر الذي يجمع بين الحدث والأزليّة الأبديّة، فهو عنده «الإنسان الحادث والنشء الدائم الأبديّ»[2]. والحقيقة المحمّديّة ـ عند ابن عربي ـ أكمل الحقائق، ولأجلها تم الخلق، وبواسطتها، وعن طريق هذا النبي عبرت الحقائق من اللّه إلى الكون، فهو رأس الصُّوفيّة، وقطبها الأعظم «وأما القطب الواحد فهو روح محمّد ﷺ، وهو المُمِد لجميع الأنبياء والرسل «سلام اللّه عليهم أجمعين»، والأقطاب من حين النشء الإنسانيّ إلى يوم القيامة. . .»[3].

فالإنسان يقترب من الكمال بمقدار اقتدائه برسول اللّه ﷺ، وقرب أخذه عنه، ولذلك كان طريق القوم أسلم الطُّرق وأقصرها، ولكنه مشروط بالاستلهام من نور الحقيقة المحمّديّة، «فاجهد أن تنظر إلى الحقّ المتجلّي في مرآة محمّد ﷺ لينطبع في مرآتك، فترى الحقّ في صورة محمّديّة، برؤية محمّديّة»[4]، وإن كان هذا الطَّريق أشدها وأكثرها مزالق وعثرات فالتزكية الرُّوحيّة التي تقود إلى «الإنسان الكامل» هي عين «الحقيقة المحمّديّة» وما الكون إلا انعكاس لهذه الحقيقة المحضة، وصورة لها، بل هي غاية الخلق، فالإنسان الكامل بما هو الحقيقة المحمّديّة يمثل السبيل إلى معرفة «ذات اللّه»، فلما «شاء اللّه أن يرى عينه في كون جامع يحصر الأمر كله، لكونه متصفاً بالوجود، ويُظهر به سره إليه، كان الإنسان الكامل الذي خلقه اللّه تعالى على صورته[5]، فقد روي أن النبي محمّداً ﷺ

---

(1) المرجع السابق، ص71.
(2) ابن عربي، **فصوص الحكم**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1980، ص50.
(3) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج1، ص231.
(4) المصدر السابق، ج8، ص217.
(5) ابن عربي، **فصوص الحكم**، مصدر سابق، ص48.

قال: «إن اللَّه خلق آدم على صورته» غير أن الشَّيخ ابن عربي يقصر ذلك على الإنسان الكامل، «فما أوجد اللَّه أحداً على صورته إلا الإنسان الكامل»[1]، فالإنسان الكامل ـ عند ابن عربي ـ يمثل التجلِّي الإلٰهي في الكون الأصغر الذي يجمع كل مظاهر تجلِّياته الفائضة على سائر الموجودات في الكون الفسيح البديع، «وليس في الإمكان أبدع من هذا العالم، لأنه ليس أكمل من الصورة التي خُلق عليها الإنسان الكامل، فلو كان، لكان في العالم ما هو أكمل من الصورة التي هي الحضرة الإلٰهيّة»[2].

ويميز الشَّيخ ابن عربي بين الإنسان الكامل ونقيضه، ويسمِّيه الإنسان الحيوان، ويجعله ذلك الإنسان الذي يجعل همه في تحقيق مطالب تلك الحيوانيّة ودواعيها، ويضرب مثلاً لذلك فيقول «كما يشبه القرد الإنسان في جميع أعضائه الظّاهرة، فتأمّل درجة الإنسان الحيوان من درجة الإنسان الكامل»[3] وإذن لا بُدَّ للسالك أن يبذل قصارى جهده للرُّقيّ في طريق الكمال للوصول إلى تلك الدّرجة، التي تعني عنده العبوديّة المحضة، وقد تخلصت من كل الشوائب الطارئة عليها والعالقة بها، لأن الناس خلقوا للكمال، وما صرفهم عن ذلك «إلا علل وأمراض طرأت عليهم، إما في أصل ذواتهم وإما بأمور عرضيّة»[4]، وبهذا يتضح مدى التّناسق والتناغم في نظرة ابن عربي للوجود الكامل المتكامل، وجهوده في تفسيره، موائماً بين المقولات الفلسفيّة، والمسلمات الإيمانيّة.

- **وحدة الأديان عند ابن عربي**

وتماشياً مع هذا الانسجام في تفسير الوجود، وما تقرر بشأن الحقيقة المحمّديّة التي يمثلها الإنسان الكامل، بما هي مصدر كل الشَّرائع والرسالات فهي «المُمهّد لجميع الأنبياء والرسل»، يذهب ابن عربي إلى القول «بوحدة الأديان» فمصدر الأديان واحد، والعابد على التحقيق إنما يتوجه بالعبادة للَّه على كل حال، ولأن «الحقّ هو التجلِّي والمتجلِّي في الحقيقة، . . وتلك التجلِّيات المتعدِّدة تجلِّياً

---

(1) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج5، ص393.
(2) المصدر السابق، ج4، ص154.
(3) المصدر السابق، ج5، ص393.
(4) المصدر السابق، ج3، ص410.

واحداً، . . . لحقيقة واحدة» فإن العارف الحقّ هو من يعبد اللّه تعالى في كل تجلّياته!! وابن عربي في هذا ينطلق من تفسيره الخاصّ لقوله تعالى ﴿وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ﴾ [الإسراء: 23] فكلمة «قضى عندنا ـ كما يقول ـ بمعنى حكم، وعند من لا علم له من علماء الرسوم . . . أمر، وبين المعنيين، في التحقيق، بَوْنٌ بعيد»[1] ووفقاً لهذا التّفسير فالحكم الإلٰهي يقضي بتوجه جميع العابدين إلى اللّه بالعبادة دون سواه، ومن بدا عابداً لغيره، فهذا على سبيل الخطأ لا في النية والقصد، وهو شرك بظاهره لا على حقيقته، «فما عبد من عبد غير اللّه إلا لهذا الحكم، فلم يُعبد إلا اللّه، وإن أخطأوا في النسبة، إذ كان للّه في كل شيء وجه خاص به. . . فما خرج أحد عن عبادة اللّه»[2]، وهذه نظرة واسعة لمفهوم العبادة، تتسع لجميع العابدين الذين هم في حقيقة أمرهم إنما يتوجَّهون بالعبادة للخالق العظيم ـ وفق مذهب ابن عربي ـ فما «عُبِد غير اللّه في كل معبود»[3]. وفي الوقت نفسه فإن العبّاد لا يعبدون اللّه كما هو، بل كما يعتقدونه، أي كما وقر في يقينهم وإيمانهم، يقول ابن عربي «ما عبد اللّه قَطّ من حيث ما هو عليه، وإنما عبد من حيث ما هو مجعول في نفس العبد، فتفطّن لهذا السرّ، فإنه لطيف جدًا[4]، وهو بهذا يفرق بين الإلٰه المطلق الذي لا يحيط به شيء ولا يسعه، وبين الإلٰه المعبود وفقاً لمعتقد العابد أيًا كان هذا العابد، فإذا كان الإلٰه المعبود اعتقاداً «هو الإلٰه الذي وسعه قلب عبده، فإن الإلٰه المطلق لا يسعه شيء، لأنه عين الأشياء وعين نفسه، والشيء لا يقال فيه يسع نفسه، ولا لا يسعها»[5] سبحانه وتعالى ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ﴾ [الشورى: 11]، وهكذا يؤسس ابن عربي نظرته إلى الدِّين على أساس من التّسامح والسَّعة التي قد تتجاوز بعض القيود التي يضعها الفقهاء وعلماء الرسوم ـ على حد وصفه ـ ويخلص من هذا إلى أن الأصل في الإنسان الكمال، وأن الفطرة السليمة لا تقود إلا إلى عبادة الخالق العظيم الذي أوجد الأشياء، وهو عينها، وهذه العبادة تتأسس على الحب، قبل كل شيء، فكما

(1) المصدر السابق، ج3، ص382.

(2) المصدر السابق، ج5، ص366.

(3) ابن عربي، **فصوص الحكم**، مصدر سابق، ص72.

(4) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج7، ص336.

(5) ابن عربي، **فصوص الحكم**، مصدر سابق، ص226.

لا موجود حقيقة إلا اللّه فلا محبوب ولا معبود حقيقة إلا هو سبحانه، لأنه أهل لهذا الحب وهذه العبادة دون سواه؛ وابن عربي انطلاقاً من هذا يعمّم الرّحمة الإلٰهيّة التي وسعت كل شيء، وينفي سرمديّة الشقاء والعذاب، قائلاً: «وهل يؤبد شقاء من هو في يمين الحقّ؟ لا واللّه»[1]؛ ويجعل من هذا العطف وهذا الحب ديناً له، بما يجعل قلبه المليء إيماناً ويقيناً ومحبّة ورحمة، متّسعاً لكل ألوان العباد وصور العبادة، يقول [الطويل]:

لقد صار قلبي قابلاً كلَّ صورةٍ فمرعى لغزلانٍ وديرٌ لرهبانِ
وبيتٌ لأوثانٍ وكعبةُ طائفٍ وألواح توراةٍ ومُصحفُ قرآنِ
أدين بدين الحبِّ أنّى توجهتْ ركائبه،فالحبُّ ديني وإيمانيّ

هذه ـ وبإيجاز شديد ـ المقوّمات الأساسيّة لنظريّة ابن عربي في تفسير الوجود والبحث في العلاقة بين اللّه والإنسان والكون، إلى جانب إعلائه اللاّفت لدور الخيال وأهميَّته، واحتفائه بالتّأويل وأسلوب الرَّمز والإيحاء، وهو ما نسج على منواله مؤلَّفه الشعري **ترجمان الأشواق** وشرحه، وسائر مؤلفاته الشعريّة والنثريّة.

- دواوينه وأشعاره

سبقت الإشارة إلى القريحة الخصبة التي يتمتع بها الشَّيخ ابن عربي، فهو أكثر رجال المتصوِّفة تأليفاً وتصنيفاً، إن لم يكن من أكثر العلماء المسلمين، وقد جاءت معظم كتاباته نثراً، وطُعِّمت بمقطوعات وأبيات شعريّة، غلب على أسلوبه النثريّ اللُّغة الشعريّة، وحاز درجة عالية من الثَّراء والعمق، واشتمل على خصائص هي أقرب للشعريّة في أغلب الأحيان، والغالب على أسلوبه ـ كما غالب المتصوِّفة ـ الإيجاز في العبارة، واعتماد الإيحاء وتعدد الاحتمالات للجملة، ولأجل ذلك كانت معظم كتاباته تحتاج إلى معاناة من نوع خاص للتواصل معها، وإقامة علاقة من نوع ما مع مكوِّناتها، وهو أمر يترجم طبيعة التجربة الصُّوفيّة التي يحاول هذا الأسلوب التَّعبير عنها، فهي تجربة ذاتيّة مغلقة، وهي غامضة في ذهن صاحبها قبل أسلوبه، وهي تعتمد على لون من العلم والعرفان مجهول المصدر في الغالب،

(1) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج4، ص283.

ويأتي إلهاماً وكشفاً ـ بحسب المتصوِّفة ـ أو حدساً وظناً في أحسن الحالات، كما يذهب ابن عربي حيث يقول: «فإن تأليفنا هذا وغيره، لا يجري مجرى التّأليف... إنما هي قلوب عاكفة على باب الحضرة الإلٰهيّة، مراقبة لما ينفتح له الباب، فقيرة خالية من كل علم، فمهما برز لها، من وراء ذلك الستر، أمرٌ بادرت لامتثاله وألفته...»[1].

«ومن هنا يمكن اكتشاف قصديّة المتصوِّفة لابتكار معجم خاص يقوم على الرَّمز الصُّوفيّ، ويحمل خبايا اللُّغة الصُّوفيّة التي قصد بغموضها أن تبقى مصطلحاتها واضحة بين أهل الطائفة»[2]، فهي لغة تحمل عبء هذه التجربة الفريدة، وتنطوي على تلك المعاناة والمكابدة التي يمر بها رجال الطَّريق، في سعيهم الدؤوب نحو «الكمال» تواصلاً مع «المطلق»، «وهذه الطائفة يستعملون ألفاظاً فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم... والستر على من باينهم في طريقتهم... غيرةً منهم أن تشيع في غير أهلها»[3].

والشَّيخ ابن عربي، بوصفه المتقدِّم، يمثل النموذج الأمثل للُّغة الصُّوفيّة نثراً، غير أن نتاجاته الشعريّة سواء منها تلك المبثوتة في كتبه ورسائله، أو التي أفرد لها مصنّفات خاصَّة بها، كالدِّيوان، وهذا الترجمان، لا ترقى إلى أهميّة كتاباته النثريّة نوعاً وكمًّا، فقد وصف ديوانه بأن «معظم ما فيه فاتر متكلّف» كما أن **ترجمان الأشواق** قد أثار شكوك بعض ذوي النفوس الضعيفة، السريعة الأمراض السّيّئة الأغراض[4]، مما دفعه إلى شرحه وتوضيح معانيه التي قصدها منه على الحقيقة لا على ظاهر الألفاظ، في كتابه على «الترجمان» الذي أسماه **الذخائر والأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**؛ تماهياً مع ما أسماه بعض الباحثين «المشروع الفكري والشعري لمحيي الدين ابن عربي» لتصبح اللُّغة النثريّة صياغة جديدة رافضة

(1) المصدر السابق، ج2.

(2) سحر رامي، **شعرية النصّ الصوفي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص55.

(3) أبو القاسم عبد الكريم القشيري، **الرسالة القشيرية**، تحقيق: هاني الحاج، المكتبة التوفيقية، القاهرة، د.ت، ص117.

(4) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، 2005، ص13، 23.

ومختلفة مع كل التُّراث السّابق، تحتوي طابعاً فريداً[1]، ولا تخلو هذه الجملة، فيما يبدو، من نبرة انفعاليّة، فمع ما يحمله الشَّيخ ابن عربي من تجديد وإضافات، للفلسفة الصُّوفيّة والإسلاميّة بعامّة، لا يمكن وصف «مشروعه» وأسلوبه بأنه «رفض واختلاف» مع كل التُّراث السّابق، بل إنه ـ في تقديري ـ ينطلق منه ويعتمده في مكوِّنات تجربته الذاتيّة والموضوعيّة وأسلوب تعبيره عنها، نثراً وشعراً، وقد سبقت الإشارة إلى أن ابن عربي إنما يضيف إلى فكرة «الحلاّج» في الفناء الإنسانيّ نحو المطلق، وأنه يستفيد من جهود بعض أئمة الفرق الباطنيّة في التَّفسير والتَّأويل، وهو في أعماله الشعريّة، وفي ترجمان الأشواق، على وجه التَّحديد، يستلهم كثيراً من تجارب الغزل العذري والحسي في الشّعر العربيّ، بل ويضمِّن بعض الأبيات، ويتناصّ مع بعضها الآخر، ويذكر أسماء ومواضع طالما ذكرها الشُّعراء وتردَّدوا عليها في أشعارهم، وإن كان التَّوظيف مختلفاً والدَّلالات متباعدة، ويُعَدُّ **ترجمان الأشواق** من أهم المؤلفات الشعريّة، للشيخ ابن عربي، ويمثل أنموذجاً مثاليًّا للغزل الصُّوفيّ، والتَّعبير عن لواعج الحب عندهم، بدافعه الإنساني، وتوقه الرُّوحيّ، فقد كان هذا الدِّيوان استجابة إنسانيّة خالصة لحالة من حالات الإعجاب والانبهار، بامرأة خارقة الجمال خَلقاً وخُلقاً، تسنّى للشاعر أن يتعايش معها وأسرتها، في ظروف عادية، وإن اتسمت بالسمو الرُّوحيّ والانقطاع للدَّرس والعبادة، وبهذا الفهم تعامل الفقهاء ـ آنذاك ـ مع هذا الدِّيوان، وعدّوه من السقطات التي تسجّل على شيخ تقي ورع مثل «ابن عربي»، مما دفعه إلى شرحه شرحاً صوفياً عرفانيًّا، يضرب صفحاً عن المعاني الظّاهرة، ويغوص على المعاني المستترة، أو ما يمكن تسميته «بمعنى المعنى» لتحمل الألفاظ الغزليّة ـ ظاهريًّا ـ معاني «المعارف الربانيّة والأسرار الرُّوحانيّة»[2].

ويحوز ديوان **ترجمان الأشواق** مكانة خاصَّة بين نتاجات الشَّيخ ابن عربي النثريّة والشعريّة، ويعد أنضج أعماله الشعريّة وأتمّها، فهو يحمل تجربة صادقة، ويترجم حنيناً وشوقاً مضنياً يعانيه الشّاعر، ويترسَّمه المتصوِّف، وبذلك يختلف عن

(1) سحر رامي، **شعرية النصّ الصوفي**، مرجع سابق، ص62.

(2) يُنظر: ابن عربي، **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**، تحقيق: محمد علم الدين الشقيري، دار عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ط1، 1995، ص176.

قصائد الدَّواوين الأخرى، والأشعار التي وردت في بقية مؤلَّفاته التي غلب عليها الطّابع التّعليمي[1]، ويعزز هذا الاكتمال الفنّيّ وحدة الموضوع في هذا الدِّيوان، إذ خصّصه الشَّيخ ابن عربي لغرض واحد، وفي موصوفة واحدة، وبصرف النَّظر عمّا إذا كانت هذه الموصوفة هي تلك الفتاة المسماة «النظام» : عين الشمس والبهاء، والتي وصفها الشَّيخ في مقدِّمة ديوانه بقوله: «بنت عذراء، طفيلة هيفاء، قيد الناظر وتزين المَحاضِر والمُحاضِر»[2]، أم كانت إيماءً ورمزاً إلى الواردات الإلٰهيّة والتنزُّلات الرُّوحانيّة، كما ذكر الشَّيخ في آخر تلك المقدِّمة المشار إليها إذ يقول: «ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلٰهيّة، والتنزُّلات الرُّوحانيّة، والمناسبات العلويّة، جرياً على طريقتنا المثلى»[3]، فإن المؤكد هنا هو إبداع الشَّيخ الشّاعر وتألقه فيما قصده من البوح والإفضاء، عمّا يجد من دواعي الحب ومواجد الأشواق، وتجاوزاً للمقاصد والنَّوايا، ومع القائلين بحسن الظن بالشَّيخ ابن عربي، فإن المقدِّمة التي كتبها الشَّيخ توضيحاً لإنشاء هذا الدِّيوان تشير إلى تجربة ذاتيّة إنسانيّة في علاقة بريئة لكنها بشريّة بكل مكوِّناتها، وطرفاها رجل وامرأة، هي تلك الفتاة التي ذكرها الشَّيخ في مقدمته، وتحدّث عن ظروف التّعرف إليها، والمجالس التي جمعته بها، ولا يقدح في هذا التّوجيه للفهم، الخاتمة التي وضعها الشَّيخ لتقديمه، بحيث صرف الأمر برمّته إلى «الواردات الإلٰهيّة والتنزُّلات الرُّوحانيّة» على طريقتهم، فلا شيء يمنع من اجتماع القصدين معاً، وبخاصَّة في حالات الحب العذري البريء الذي لا يروم صاحبه من ورائه أكثر من لذة المعاناة والحرمان، ومعايشة الأطياف والذكريات، وهو أمر ينسجم مع منهج المتصوِّفة في المُصابَرة على مثل هذه المجاهدات، ومن ثم فقد تكون تلك الفتاة البارعة مثيراً مادّيًا لفيوضات روحيّة ربانيّة، بأسلوب المجاهدة والمصابرة، والمحايثة والاستدعاء، وبخاصَّة إذا علم أن **ترجمان الأشواق** قد أَلَّفه الشَّيخ ابن عربي في فترة لاحقة من التقائه «النظام» وتعرُّفه عليها وبمدة ليست بالقصيرة، فملازمة ابن عربي للشيخ مكين الدين زاهر بن رستم والد «النظام» كانت في سنة (598هـ)،

(1) المصدر السابق، ص25، من المقدمة.
(2) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص22.
(3) المصدر السابق، ص24.

بينما يؤكِّد الباحثون بأن كتابة التُّرجمان كانت في حدود عام (611هـ)، والفراغ من وضع الشّارح له (الذَّخائر) في حدود سنة (614هـ)[1].

فَكَلَفُ ابن عربي بتلك الفتاة، وبعدها عنه، وشوقه إلى لقائها وحنينه إليها، يُعَدُّ الباعث الأساس ـ وكما جاء في المقدِّمة ـ على كتابة هذا الدِّيوان، إذ يصرح بذلك قائلاً: «. . . فقلَّدناها من نظمنا في هذا الكتاب أحسن القلائد بلسان النَّسيب الرائق، وعبارات الغزل اللائق، ولم أبلغ في ذلك بعض ما تجده النفس، ويثيره الأنس من كريم ودِّها، وقديم عهدها. . .»[2]، فهو يتحدَّث ـ هنا ـ دون ريب عن تلك الفتاة التي تعرّف عليها، وعلى أبيها «نزيل مكّة البلد الأمين، مكين الدين أبي شجاع زاهر بن رستم» وعلى عمتها «المسنّة العاملة فخر النساء»، عندما كان مجاوراً بمكّة، «وكان لهذا الشَّيخ بنت عذراء، طفيلة هيفاء. . . ساحرة الطّرف، عراقيّة الظّرف، إن أسهبت أتعبت، وإن أوجزت أعجزت، وإن أفصحت أوضحت. . . مسكنها جياد، وبيتها من العين السّواد، ومن الصّدر الفؤاد»[3].

فالشَّيخ ابن عربي لا يرى غضاضة في أن يصرح بدايةً بما يجد تجاه تلك «البنت العذراء الطفيلة الهيفاء»، لكن «النفوس الضعيفة، السريعة الأمراض، السيئة الأغراض» لا تتيح له فرصة حتَّى للتعبير عمّا يجد؛ وأنّى يكون له ذلك وهو التّقيّ الوقور، الذي صمّم له الآخرون وضعاً معيناً، ورسموا له طريقاً محدداً، وأرادوا أن يصنعوا له قلباً بمواصفاتهم، بل صنعوه، عندما أجبر الشَّيخ على كتابة شرحه لهذا الدِّيوان «السّقطة» في **ذخائر الأعلاق** بل لعله كان يتحسب لذلك ويحتاط له، وكأنه يفكر بعقليّة أولئك الفقهاء الرّقباء، عندما جعل نهاية المقدِّمة لديوانه، تناقض بدايتها، وتصنع معها ما يشبه «المفارقة»، فهو بعد تصريحه بكل ما تقدم، اسماً ووصفاً، زماناً ومكاناً، وبعد أن يقول: «فأعربت عن نفس توّاقة، ونبّهت على ما عندنا من العلاقة، اهتماماً بالأمر القديم، وإيثاراً لمجلسها الكريم، فكلُّ اسم أذكره، في هذا الجزء، فعنها أكني، وكلّ دار أندبها فدارها أعني»[4]، يستدرك ما

(1) يُنظر: ابن عربي، **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص27-30.
(2) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص23.
(3) المصدر السابق نفسه.
(4) المصدر السابق، ص24.

فات، وكأنه يستيقظ من حلم جميل، ليقول ـ ودون فواصل ـ : «ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء، على الإيماء إلى الواردات الإلٰهيّة، والتنزُّلات الرُّوحانيّة، والمناسبات العلويّة، جرياً على طريقتنا المثلى، فإن الآخرة خير لنا من الأولى»[1].

وفي هذا الموضع تتأسَّس المفارقة التي ينبني عليها الدِّيوان، بين صياغته الظّاهرة وما تحمل من الدَّلالات الغزليّة، ومعاني الوجد والشوق للنَّفس الإنسانيّة، وبين ما قصده الشَّيخ في شرحه من «الواردات الإلٰهيّة، والتنزُّلات الرُّوحانيّة» جرياً على أسلوب المتصوِّفة وطريقتهم، على الرغم من أن الشَّيخ يشير إلى أن السبب في كتابته هذا الشَّرح إنما جاء رداً على لمز بعض الفقهاء وإنكارهم على الشَّيخ هذا الصنيع «وهو منسوب إلى الصلاح والدين»، ومهما يكن من أمر، ومع الدعاء بما دعا به الشَّيخ ابن عربي، وهو يقدم لهذا الدِّيوان وشرحه، حيث يقول: «واللَّه يعصم قارئ هذا الدِّيوان من سبق خاطره إلى ما لا يليق بالنفوس الأبيّة، والهمم العليّة. . . آمين»[2]، مع تأكيد حسن الظّنّ بالشَّيخ، لأن ما ذكره لا يخلُّ بمكانته، ولا يشوب ورعه وتقاه، فإن الشِّعر الصُّوفيّ بعامّة، وهذا الدِّيوان على وجه الخصوص يشكل تربة خصبة وحقلاً مناسباً للبحث في «بينة المفارقة» ومظاهرها الفنيّة، وتجلِّياتها الإيحائيّة والرَّمزيّة.

---

(1) المصدر السابق نفسه.

(2) المصدر السابق نفسه.

الفصل الثّاني

البنية الفنّيّة للمفارقة

على المستوى اللغوي

تتميَّز اللُّغة الشِّعريّة ـ دائماً ـ بالاستعمال الخاصّ للُّغة، إذ ينحرف المبدع بلغته قليلاً أو كثيراً عن الاستعمال الوظيفيّ «المعياريّ» للُّغة، ويخرج بها عن دوائر «المواضعة»؛ بمعالجتها بطريقته الفنّيّة الخاصّة، وفي هذا يتفاضل المبدعون، وهذا أيضاً ما يميز بين النّصّ الشّعريّ وغيره من فنون القول الأخرى، «فكلا الشّعر والنَّثر يصطنع الألفاظ، فلا يمكن لذلك أن ينطوي الفرق بينهما في الوسيلة... الفرق بينهما يكمن في تأليف مختلف فيهما لاختلاف الغاية المتوخّاة»[1].

واختلاف التَّوظيف لممكنات اللُّغة يعتمد أساساً على قدرة المبدع على حسن الاختيار بين تلك الممكنات غير المحدودة، آخذاً في الحسبان إمكانيّة إضافة ممكنات جديدة في كل نصٍّ جيِّد، يعتمد «التشويه المقصود المنظَّم» للمواضعة اللغويّة، فحسن الاختيار والانتقاء والتَّرتيب «النَّظم» ودرجة الكثافة، لذلك النَّظم والتَّرتيب، يحمّل النّصّ بطاقات إيحائية غير محدودة، وعندها يدخل العمل الأدبيّ منطقة الشِّعريّة، التي تتأسس على نوع من العلاقات الظّاهرة والخفيّة، يقيمها المبدع بين مكوِّنات النّسيج اللغوي في أنساقه المختلفة، وضبط تلك العلاقات بكيفيّة معيّنة، تحقق رغبته في التَّعبير، وتشبع حاجاته إلى البوح والإفضاء، وتحمل

(1) يُنظر: رمضان صادق، **شعر عمر بن الفارض**، دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص92-93.

ما يريد في مسحة جماليّة وبنية فنيّة؛ ويذهب بعض الباحثين إلى أن الدِّراسات الأسلوبيّة الحديثة تنظر إلى أسلوب المبدع في نصّه الأدبيّ على أنه يدور في أحد ثلاثة اتِّجاهات، إما أن يكون انحرافاً عن اللُّغة المألوفة واستعمالاتها المعهودة، وإما أن يكون اختياراً من ممكنات عدَّة، وإما أن يكون تكثيفاً للتَّراكيب وترشيحاً لها، ويناقش هذه الأوجه ليصل أخيراً إلى تبنّي الاتِّجاه الثالث الذي «يرى أصحابه أن الأسلوب تكثيف في استخدام صيغة نحويّة بعينها»، ويذكر بعض المزايا لهذا الاختيار[1]، والواقع أن المبدع وهو يعايش التّجربة ويعاني مخاض التَّعبير عنها، يستنجد بكل ما من شأنه أن يوسع طاقات اللُّغة ويضاعف قدرتها على التَّعبير، ولذلك فهو يستفيد من الأوجه المشار إليها جميعاً، فهو ينحرف باللُّغة ـ حتماً ـ عن استعمالاتها المعجميّة التَّواضعيّة، وهو يقوم بعمليّة انتقاء واختيار ـ مقصودة وغير مقصودة ـ من بين ممكنات اللُّغة العديدة، وهو في الوقت نفسه يعمل على تكثيف اختياراته وترشيحها لتكون أكثر قدرة على الإيحاء والتلويح، وفي تقديري، لا يمكن محاصرة المبدع ضمن كيفيّة محددة للتَّعامل مع ألفاظ اللُّغة وتراكيبها، بل أحسبه يتحرك وفق مقتضيات التَّجربة ومعطياتها، وبحسب إمكاناته الفطريّة والمكتسبة.

في هذا التشكيل الفنّيّ الخاصّ تكتسب الألفاظ والتّراكيب دلالات جديدة، بعد تفريغها جزئيًا أو كليًا، من معانيها المعجميّة الوضعيّة، إذ لا يمكن للشِّعريّة أن تظهر إذا حافظت الألفاظ والتراكيب على معانيها الأصليّة بشكل كامل، بل لا بُدَّ لها أن تتخلى عن شيء من معانيها ومدلولاتها، كي تدخل بالعمل الأدبيّ تخوم الشِّعريّة، فالتَّفريغ الجزئيّ أوالكلِّيّ يُجنّح الألفاظ والتراكيب، فتحمل وهج التَّجربة الإنسانيّة الخلّاقة، ويصبح العمل الأدبيّ مشروعاً لاحتمالات متعدِّدة، لا يحكمها إلا قانون النّصّ الذي أطلقها، وانطلق بها ومن خلالها، وإن كانت لا تخلو ـ في الأعمال الناجحة ـ من بعض القرائن والمؤشرات الموحية التي تشي بوجهة معيَّنة من التَّأويل أو ترجِّحها، ولا تكون تلك القرائن ـ غالباً ـ ظاهرة، بل تميل إلى الاختفاء والاستتار خلف تعرُّجات النّصّ، وخلال التراكيب، الأمر الذي يرتِّب على المتلقِّي جهداً وكفاءة لا تقل عمّا توفر للمبدع، وأمكنه مما أراد.

---

(1) المرجع السابق، ص93.

في التَّجارب الفنّيّة الناجحة تتضاعف هذه المهمّة، ويُفتح مجال واسع أمام المتلقِّي للإسهام في إكمال النّصّ وتشكيل حقوله الدَّلاليّة، إذ تدخل الألفاظ والتَّراكيب في حالة من التبادل في الدَّلالات بحيث تفقد شيئاً وتكسب شيئاً، جرّاء دخولها في هذا المجال المتفاعل الذي صمّمه المبدع بعناية خاصَّة فائقة المستوى، وهو ما يرتِّب جهداً أكبر لملاحقة هذه التحولات والتَّجلِّيات للألفاظ والتَّراكيب، توقاً إلى كشف علاقاتها النّاشئة في كل حالة ـ الظّاهرة منها والخفيّة ـ، وتتبعها للظَّفَر بما اكتنزه النّصّ الشِّعري، والوصول إلى حالة شعوريّة مماثلة وموازية لتلك الحالة التي «جالت في كيان المبدع» وقادته إلى هذا التّشكيل والانتقاء، دون غيره، أو دفعته إليه، «وقد يكون التّكثيف بالغاً أقصى درجاته فيوحي إلى قارئه بسلاسل متعدِّدة من الصُّوَر، ويعتمد الشّاعر في هذه الحالة، على المتلقِّي وخياله في إطلاق تلك الصُّوَر من ذلك التكثيف المركز، فيكون المتلقِّي حينئذٍ، جزءًا مهمًّا لا ينفصل عن النّصّ»[1].

وهو ما يصدق على التَّجربة في القصيدة الصُّوفيّة من بعض الوجوه، غير أن المبدع في القصيدة الصُّوفيّة، لا يعتمد على المتلقِّي وخياله لأنه لا يضعه في حسابه أصلاً، فالتَّجربة الشِّعريّة عند المتصوِّفة ذات طبيعة خاصَّة ليس من أغراضها ـ غالباً ـ قضيّة التَّواصل والتّوصيل بالمعنى المفتوح، بل الدّافع الأساسي هو التَّعبير عن معاناة من نوعٍ ما، ضمن ما عرف عندهم «ما يدرك ولا تحيط به الصفة»، ويكون عندها التّوصيل إما مهملاً أو ثانويًّا، ولفئة مخصوصة من أهل العرفان «فالشِّعر محلُّ الإجمال والرموز والألغاز والتورية»[2].

إن حدود اللُّغة وتحديداتها تُعَدُّ إحدى أهم المسائل التي وقف أمامها طويلاً الشُّعراء والمبدعون، وهي في التَّجارب الصُّوفيّة أظهر، وبخاصَّة تلك الدقيقة منها التي يروم أصحابها التَّعبير عنها والبوح بما يعاينون ويعانون، إذ «لم يعد بإمكان اللُّغة العاديّة أن تصوِّر الدَّقائق الصُّوفيّة التي يودُّ أهل الطَّريق البوح بها، وتفاقم ذلك الإشكال التَّعبيري حتَّى صار بمثابة أزمة»[3] لغويّة، تبدت تداعياتها في

---

(1) عبد الجبار المطلبي، بحث في دراسة النصّ، مجلة **كلية الدعوة الإسلامية**، العدد 16، طرابلس، 1999، ص548.

(2) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج1، ص92.

(3) يوسف زيدان، **المتواليات**، دراسات في التصوف، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1998، ص15-16.

الشَّطحات الصُّوفيّة ـ شعراً ونثراً ـ بحيث بدت وكأنها طلاسم وأحاج، أو لعلها لا تحمل شيئاً من المعنى والمدلول، ولعله بسبب ذلك التجأ من حاولَ تتبع النِّتاجات الصُّوفيّة إلى تأويلها باطنيًا جرياً على طريقة القوم المثلى.

ويذهب بعض الدَّارسين ـ وأوافقه على ذلك ـ إلى أن الحلاّج يمثل «مرحلة متقدمة من مراحل أزمة اللُّغة عند الصُّوفيّة، كما يمثل التضحية الكبرى التي قدمها الصُّوفيّة، في طريقهم نحو إقرار القاموس الصُّوفيّ الخاص»[1]؛ ومنذ تلك التَّجربة الصُّوفيّة العارمة، وما صاحبها، وما ترتب عليها، صار لزاماً على الإبداع الصُّوفيّ ـ شعراً ونثراً ـ أن يؤسس لغته الخاصَّة التي تخلِّص اللُّغة من مضامينها التَّواضعيّة وأساليبها المتوارثة، وتخلق لغة جديدة تحمل جديداً مع كل تجربة صُوفيّة تقريباً، وقد يظهر الأمر على هذا النَّحو وكأنه لا يخضع لقيد واطِّراد من أي نوع، غير أن الممارسة الإبداعيّة للصوفيّة تثبت أنماطاً معينة في توظيف ممكنات اللُّغة، وإن كانت غير صارمة وليست بظاهرة، تتوخَّى العودة باللُّغة إلى طهارتها زمن البكارة، وكأنها محاولة لغسلها من الأدران التي علقت بها، جرّاء مداومة الاستعمال، حتَّى كاد بعض مفرداتها وتراكيبها يهترئ، ويفقد القدرة على الأداء، وبخاصَّة إذا تعلَّق الشأن بالتَّعبير عن التَّجارب الصُّوفيّة ذات الخصوصيّة الشديدة، فلا يمكن للُّغة أن تعبِّر عن أصحاب الحالات أصلاً عند معاينتهم، «فإدراك هذا الحال لا يكون من خلال تلقِّيه عبر اللُّغة، بل يكون بمعايشته. . . أما اللُّغة فلا سبيل لها للتعبير عنه. . . فمن وصل إلى «الحال» استغنى عن اللُّغة من حيث هي أداة للتوصيل»[2]، وعلى هذا يظل جانب من التَّجربة الصُّوفيّة خارجاً عن حدود اللُّغة بكل ممكناتها البشريّة، وهو ما يدفع بالمتصوِّفة في أجيالهم المتعاقبة ـ وعلى أيدي أعلامهم ـ للبحث والتَّجريب لتوسيع آفاق الممكنات اللُّغويّة، فقد شكَّلت مشكلة اللُّغة عارضاً حقيقيًا أمام محاولات المتصوِّفة للتعبير عن تجاربهم الذَّوقيّة، مما دفعهم إلى الاصطدام بجدارها وقواعدها، والعمل على تفجيرها وإعادة بنائها دلاليًا.

وإذا كانت الحركة الصُّوفيّة تمثل نوعاً من الثَّورة، وتطرح الجديد في الفكر الدِّيني، والسِّياسي تبعاً، فهي في إطار اللُّغة ليست مجرد تجربة نظر وذوق، وإنما

(1) المرجع السابق، ص16.
(2) المرجع السابق، ص42.

هي تجربة في الكتابة، ومن ثمَّ فهي تمثل حركة إبداعيّة وسَّعت حدود الشِّعر[1]، ودخلت به مدارات رحبة من الإيماءات والإشارات ووجوه الدَّلالة والتَّأويل، وقد يكون بعض المتصوِّفة قصدوا ذلك واعتمدوه لأسباب عديدة، ليس أقلّها ما تقدم ذكره في غير هذا الموضع من كلفة باهظة قد تترتّب على بعض مقولاتهم ومواقفهم، ولكنه في الغالب الأعم، يرجع إلى طبيعة التَّجربة الصُّوفيّة التي يراد التَّعبير عنها وتصويرها، فهي تمثل «حالات وجدانية خالصة يصعب التَّعبير عنها بألفاظ اللُّغة، وليست شيئاً مشتركاً بين الناس جميعاً. . . فالتّصوُّف خبرة ذاتيّة. . . وأصحابه يعتمدون في وصف أحوالهم على الاستبطان الذاتي أساساً»[2]؛ هذا الاستبطان وما يسفر عنه هو وحده ما يوجِّه تجربة الكتابة الإبداعيّة عند المتصوِّفة؛ وإن كانت محكومة طبعاً، بأساليب اللُّغة وممكناتها، ولكنهم، غالباً، ما ينتهكون حدود اللُّغة، ويتجاوزون قوانينها، تماشياً مع نتائج الاستبطان الذّاتي وإشراقاته العرفانيّة، ولعل بعضهم وقف مبهوتاً أمام جُدُر اللُّغة عندما لم يفز بما يساعده على التَّعبير، ويمكِّنه من البوح والإفضاء في بعض تجاربه.

بهذا الفهم يكون التَّعامل مع النّصّ الصُّوفيّ حالة وجدانية إضافية إلى حالات الإبداع الصُّوفيّ، يحتِّم إدراكاً مؤدّاه أن اللُّغة الصُّوفيّة هي لغة إشارية بالمقام الأوَّل، تخضع لقوانينها الذّاتيّة وتحولاتها الخاصَّة[3]، لا يمثل فيها أي فهم لها إلا وجهاً واحداً محتملاً من وجوه عديدة، يمكن أن تكون مقصودة، ويحتملها التَّركيب والسِّياق النَّصّيّ وغير النَّصّيّ، وإذا كان هذا الفهم يصدق على النّصّ الصُّوفيّ بعامّة، فهو في النُّصوص الشِّعريّة الصُّوفيّة ألزم، وبالمراعاة أُوْلى، لأن التَّجربة الشِّعريّة الصُّوفيّة تمثِّل خلاصة تلك التَّجربة الإبداعيّة، وأقصى درجات كثافتها.

ومن ثمَّ يصعب التَّعامل مع النُّصوص الصُّوفيّة وبخاصَّة الشِّعريّة منها، برؤية أحادية وبفهم سطحي اعتماداً على ظاهرها، وما يتبادر من دلالاتها التلقائيّة،

---

(1) يُنظر: رامي، **شعرية النصّ الصوفي**، مرجع سابق، ص54.
(2) أبو الوفاء التفتازاني، **مدخل إلى التصوف الإسلامي**، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 1979، ص8.
(3) يُنظر: رامي، **شعرية النصّ الصوفي**، مرجع سابق، ص56.

«بعبارة ثانية، يتعذر الدُّخول إلى عالم التَّجربة الصُّوفيّة عن طريق عباراتها، فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيسيّ لتلك التَّجربة»[1]، الإشارة هي أقصى ما يستطيعه صاحب «الحال» الذي يحاول التَّعبير «الومضي» عمّا يجد ـ تسرية أو غمًّا ـ، إذ هو حاول الإمساك بالمستحيل، والتلامس مع الغيب حين يروم، وربما يدَّعي، التَّواصل مع المطلق عندها لا بُدَّ أن تضيق عليه اللُّغة بما رَحُبَتْ، وأن يجد نفسه في عَنَت شديد، وهو يكابد من أجل استجلاء ما يتراءى له، والتَّعبير عمّا يجد، ولذلك لا يمكن عزل التَّجارب الصُّوفيّة عن الحساسيّة الشِّعريّة بمكوِّناتها كافة، بل هي حتميّة الوجود بها، فالتَّجربة الصُّوفيّة تحمل روحاً شعريّة، والشِّعريّة والتّصوُّف كلاهما نوع من الحياة والمعرفة القائمة على الاكتشاف والمكاشفة بحثاً عن جوهر الموجودات عبر تجربة حدسيّة عرفانيّة إشراقيّة[2].

إن التَّجربة الصُّوفيّة ـ في جوهرها ـ محاولة وجدانية ذوقيّة للفكاك من قيود الواقع ونواميس المألوف، والارتقاء نحو مدارات الكمال المنشود تواصلاً مع المطلق حيث لا تقيُّد بالزَّمان والمكان وما تعلَّق بهما، «فالتّصوُّف أعطى للحرية بعداً جديداً، معنى جديداً، أغنى وأعمق. . . فهي في التّصوُّف تصاعد مستمر نحو لا نهاية المطلق»[3].

وإذن لا بُدَّ لهذا التَّماهي والاتِّساع غير المحدود أن يصطدم بحدود اللُّغة، عند محاولة التَّعبير عن هذه التَّجارب المتصاعدة والممتدَّة دوماً حتَّى حدود الخيال، وأن يعمل المتصوِّفة على تفجير اللُّغة من داخلها طمعاً في انزياحها، وسريان المرونة في مكوِّناتها ومفاصلها لتتجاوب مع ما ينشدون ويرومون.

وإذا كانت «اللُّغة الشِّعريّة تجمع بين كونها وسيلة للتعبير وغاية في حد ذاتها» فإن الكتابة الصُّوفيّة «التي هي حالة من المغامرة» تتجاوز هذا كله بنشدانها المطلق، ورغبة مبدعيها التَّخلص من أي قيد، بحيث تصبح تجربة الكتابة والتَّعبير لا تنفصل عن التَّجربة الصُّوفيّة، الذَّوقيّة ابتداءً والكشفيّة مآلاً، ومن ثم فلا مجال لاعتبار

(1) أدونيس، **الصوفية والسوريالية**، دار الساقي، بيروت، ط1، 1992، ص. . .
(2) يُنظر: رامي، **شعرية النصّ الصوفي**، مرجع سابق، ص58.
(3) أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص132.

التّوصيل والتَّواصل في هذه الكتابة التي وإن تألفت من الألفاظ والتَّراكيب المألوفة، لكنها تحمل الجدة والغرابة في كيفيّة الاستعمال لتلك المفردات والتَّراكيب، والسِّياقات التي ترد فيها، وعلى ذلك فالكتابة الصُّوفيّة «تقترح قارئها الذي تمنحه مفاتيح نصوصها والقوانين الداخليّة لهذه النُّصوص التي عليه أن يتعامل معها وفقاً لطبيعتها»[1].

ومع ذلك تظل بعض الأحوال والمقامات عصيّة على الوصف أو التّوصيل ولو إيماءً ورمزاً ـ بحسب المتصوِّفة ـ، «ومهما كان قدر الإشارة في العبارة، فلا يمكن في النِّهاية أن نطمئنَّ إلى قدرة جهاز اللُّغة على التَّعبير عن رؤى التّصوُّف»[2]؛ وبهذه المقولة وانطلاقاً منها يلجأ المتصوِّفة إلى كل أسلوب ممكن يعينهم على توسيع نطاق اللُّغة الدَّلالي والاحتمالي، بل إن أقطابهم يحرِّمون على المتصوِّفة التَّعبير عن بعض الأحوال والمقامات، ويعدُّون ذلك مروقاً وكفراً، خوفاً على «عقيدة العوامّ»، كما يقولون من جهة، واعتقاداً منهم بأن «جهاز اللُّغة غير قادر على النهوض بهذه المهمّة» من جهة ثانية.

فحال الاتحاد ـ مثلاً ـ الذي ادَّعاه بعض المتصوِّفة وفي مقدمتهم الحلاّج، يقرر بشأنه «الجيلاني» ما يلي:

«الاتحاد حال لا يعبّر بلسان المقال، فمن آمن به قبل وجود الحال فقد كفر، ومن أراد العبارة بعد الوصول فقد أشرك!»[3]؛ فالمسألة لا تتعلَّق بنفي الاتّحاد من حيث هو، بل هو «حال» كما يدَّعي، ولكن الأمر يتعلَّق بكيفيّة تلقّيه، الذي لا يمكن أن يكون عبر اللغة، إذ لا سبيل للتعبير عنه عبر «جهاز اللُّغة»، بل لا بُدَّ من معايشته والوصول إلى مدارجه حالاً لا مقالاً، لأن «اللُّغة أرضية والاتِّحاد سماويّ . . . فمن وصل للحال استغنى عن «المقال»؛ اللُّغة. . . وصار التَّواصل بالمشاركة الفعلية. . .»[4]، وأحسبه موقفاً مشتركاً بين المتصوِّفة، فيما يزعمون من أحوالهم، وفي طرائقهم في التَّعبير عن تلك الأحوال، ولهذا السبب إلى جانب

(1) رامي، **شعرية النصّ الصوفي**، مرجع سابق، ص60.
(2) زيدان، **المتواليات**، مرجع سابق، ص42.
(3) المرجع السابق، ص42.
(4) المرجع السابق، ص42.

أسباب أخرى؛ اتّسمت الكتابة الصُوفيّة بالغموض والتّداخل، بل بالإبهام في بعض النُصوص والشَّطحات.

القول بضيق ممكنات اللُغة عن النُهوض بالتَّجارب الصُوفيّة يتجلّى في أكثر من جانب، ولعل أوضح دليل على ذلك، اللبسُ والارتباك الذي انتاب النِّتاجات الصُوفيّة في أحد أهم موضوعاتهم، وهو موضوع «الحبّ الإلٰهي»، وهو ارتباك امتدَّ إلى متتبِّعي النِّتاجات الصُوفيّة، سواء منهم المعجبون والموافقون، أو المنكرون والمخالفون، إذ لم يتمكَّن الصُوفيّة من إيجاد اللُغة المناسبة للتعبير عن حبِّهم وهيامهم في الذات الإلٰهيّة، فاضطروا إلى التغني بها، وبصفاتها مثاليّة الجمال، بالطَّريقة نفسها التي سلكها شعراء الحبّ الإنساني، بشقَّيه العذريّ والحسّيّ؛ وأصبحت الألفاظ والتَّراكيب التي استعملها أصحاب هذا اللون من الشِّعر هي ذاتها التي اتَّكأ عليها المتصوِّفة، ووظفوها في التَّعبير عن عشقهم ومواجدهم الإلٰهيّة، بل لقد أخذوا من أسماء معشوقات الشُعراء الغزليّين رموزاً على المحبوب العظيم الذي يقصدون، وكان في ذلك من التَّباين الشديد بين الرَّمز وما يرمز إليه ما دفع إلى اللَّبس والنَّكير أحياناً.

يقول ابن عربي [الكامل]:

إن التي كان الوجودُ بكونها	ذاتٌ يقدِّسُ لفظُها معناها
إني لأهواها وأهوى قربها	مني، وأهوى كلَّ من يهواها
ليلى ولبنى والربابُ وزينبٌ	أترابُ من حبي لها محياها
لو مِتُّ مات وجودها بمماتنا	فوجودنا عينٌ لها، وسواها[1]

وليس خافياً إنه إنما يتوجه إلى الذات الإلٰهيّة بهذا الحب الذي يُشكِل على المتلقِّي أيّما إشكال عندما تصبح «ليلى ولبنى والرباب وزينب» أتراباً لذلك المحبوب، بل يتراكب ذلك الإشكال عندما يقيِّد وجود من يحب بوجود العالم، إذ لو لم يكن الوجود لما تجلَّت قدرة الخالق، بحسب مذهب ابن عربي، فالوجود عين المحبوب، لكنه مغاير له في الوقت نفسه «عين لها، وسواها» «ولمّا كان

(1) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج6، ص33

الأصل واحداً، وما ثنّاه سوى نفسه، ولا ظهرت كثرة إلا من عينه، كذلك كانت له في كل شيء من العالم آية تدلُّ على أنه واحد»[1]، ولسنا بصدد مناقشة الموقف الفكري الآن، وإنما القصد أن موضوع «الحبّ الإلٰهي» عند المتصوِّفة يُعَدُّ مثالاً بارزاً على ضيق لغتهم عن النُّهوض ببعض التَّجارب الصُّوفيّة، «ومن هنا كان التشابه والخلط بين شعر «الحبّ الإلٰهي» الصُّوفيّ، وشعر الغزل الإنسانيّ الحسّي تشابهاً يصعب معه التمييز بين كل منها، ومن ثم كان سوء فهم هذا الشِّعر، وصرفه إلى وجه غير الذي وضع له، مما اضطر ابن عربي - مثلاً - إلى وضع شرح لديوانه، يوضح الغرض من أشعاره فيه»[2].

تأكيداً لما تقدم من خصوصيّة التَّجربة الصُّوفيّة وغموضها، وتماشياً مع بعض المبرِّرات التي حاول بعض الدَّارسين التماسها لشعراء المتصوِّفة، وما ذهبوا إليه من دقّة الموضوع وحساسيته وتعلُّقه «بالذّات الإلٰهيّة الغائبة عن إدراكنا»، والشّاعر في هذا الموضوع يسمو إلى وصف من «ليس كمثله شيء ولا وسائط معينة، أو علامات تقود الشّاعر إلى الوصول إلى كنه ما يريد، ولذلك فالقصور كامن في العقل الإنسانيّ أن يدرك كُنْهَ تلك الحقيقة المطلقة أو يحيط بها، قبل أن يكون قصوراً في اللُّغة ووسائط التَّعبير»[3]، ومع وجاهة ما تقدم، فإن ذلك كلّه يؤكد قصور اللُّغة عن الإحاطة ببعض التَّجارب، وفي مقدمتها التَّجارب الصُّوفيّة التي مثَّلت الاصطدام المبكر بحواجز اللُّغة، وكانت السبّاقة إلى انحرافات مقصودة وغير مقصودة، بأساليب اللُّغة وطرائقها في التَّعبير.

ومع كل التَّطوير الذي دأب المتصوِّفة على إحداثه في أساليب اللُّغة رغبة في زيادة ممكناتها وتوسيع نطاق دوالِّها، يذهب بعض الدَّارسين إلى «قصور التَّطوير عن الإحاطة بالكلّ، فتظل بعض جوانب هذه الخبرة خارج نطاق اللُّغة. . . وسوف يأتي الشَّيخ الأكبر «ابن عربي» ليزيد من إمكان إحاطة اللُّغة. . . وبذلك

(1) المصدر السابق، ص33.
(2) مصطفى محمد شوقي، **الشعر الصوفي عند النابلسي**، (رسالة دكتوراه، كلية الآداب بني سويف، جامعة القاهرة، 1994)، ص249.
(3) المرجع السابق، ص249.

يصير نصّ ابن عربي حلقة أخرى في عمليّة تطوير اللُّغة الصُّوفيّة»[1]؛ خاصَّة وأن اللُّغة عند الشَّيخ ابن عربي تحظى بمكانة خاصَّة؛ توضحت في جهوده فيما عرف ـ عندهم ـ بعلم الحروف، فقد احتل هذا العلم حيزاً بارزاً ومهمًّا من تفكير الشَّيخ ابن عربي وتنظيره؛ وذهب فيه مذاهب شتّى، مؤسّساً على ذلك أفكاراً ومقولات مهمّة من نظرته الفريدة في تفسير الوجود، ولقد عقد الشَّيخ ابن عربي موقفاً خاصَّة «بالكلمة» جعلها فيه موضعاً لتجلّي «الحقّ» متوجهاً إليها بالخطاب مباشرة، مضفياً عليها قدراً كبيراً من التّنزيه والقداسة، إذ يقول:

«قال الحقّ للكلمة: أنت مربوبي، وأنا ربّك. أعطيتك أسمائي وصفاتي، فمن رآك رآني، من أطاعك أطاعني، ومن علمك علمني، ومن جهلك جهلني، فغاية من هم دونك، أن يتوصلوا إلى معرفة نفوسهم منك، وغاية معرفتهم بك، العلم بوجودك لا بكيفيتك»[2]. فالكلمة هنا تحوز شيئاً من أسماء «الحقّ» وصفاته، وهي موضع لتجلّيه وفيوضاته، ولا سبيل لمعرفة «الحقّ» والعلم به إلاّ عن طريقها؛ ولذلك فهي غاية للباحثين عنه وسبيل للسّالكين إليه؛ وخلاصة القول، وغاية المعرفة «العلم بوجودك لا بكيفيتك»، وبهذا الفهم تعامل ابن عربي مع «الكلمة» بمعناها القريب والبعيد؛ فأضحت هاجسه المستمرّ، لا يمكن فصل تجربة الكتابة ـ لديه ـ عن تجاربه الصُّوفيّة التي عاش معها ولأجلها طيلة سني عمره.

لقد حازت الكلمة (اللُّغة) عند ابن عربي هذه المكانة الخاصَّة لأنها وحدها من يؤمل منها، ومن خلالها، أن يتحقَّق التَّواصل مع المطلق بحيث تسهم في إنجاز مهمّة التَّوق الصُّوفيّ نحو الحرّيّة المطلقة، ليس بمفهوم «لا يملك ولا يُملك» وإنما بمفهوم أبعد من هذا بكثير، يتوخّى الفكاك «من الأرضيّ الزّائل» والاندماج في «حياة أخرى لها مشروعية البقاء الأزليّ والوجود المطلق من خلال الارتباط بكل ما هو إلٰهي والفناء فيه»[3]، وبما أن الشَّيخ ابن عربي، يحوّل خلاصة هذا الفناء إلى تجلٍّ شامل على كل الموجودات، فلا يغيب صاحب التَّجربة ـ عنده ـ نفسه، ليغيب عنه كل شيء، بل يغيب عن نفسه لينكشف له كل شيء، مؤكّداً

(1) زيدان، **المتواليات**، مرجع سابق، ص43.
(2) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ص194.
(3) رامي، **شعرية النصّ الصوفي**، مرجع سابق، ص78.

تجلّي «الحقّ» فيه، ومقدِّماً نفسه دليلاً عليه، فالكتابة على هذا النَّحو تضارع عمليّة الخلق الأوَّل للخالق العظيم الذي أبدع كل شيء صنعاً، «فإن المتصوف ـ سواء قصد أم لا ـ يبحث عن الجِدَّة والاختلاف، يسعى لخلق أو صنع الأسمى والأجمل والأبقى، والتوحُّد به، وهو بذلك يحاكي الخالق نفسه في عمليّة الخلق»[1]، فلا شيء يمكنه أن يحقق هذا التوق إلا اللُّغة «الكلمة»، ومن غير المستغرب، والحالة هذه، أن تحوز (الكلمة) هذه المكانة من القداسة والتّنزيه، تقترب بها من مقام الألوهيّة حين تظهر واسطة بين «الحقّ» والخلق، ولا سبيل غيرها أمامهم لمعرفته والتَّواصل معه.

لقد حدث انطلاقاً من هذا «التّزاوج بين الرُّوح الصُّوفيّة والرُّوح الشِّعريّة في ذهن ابن عربي ووجدانه، بما يسمح لمفهوم اللُّغة أن يتسع عنده ليشمل هذا النموذج الإلٰهي ويجسّده»[2]، ولم تعد تجربة الكتابة، بمعناها الإبداعي، لتنفصل عن التَّجربة الصُّوفيّة والعرفانيّة بكامل أبعادها وتجلّياتها كافّة، فصار للُّغة حضور غير حضورها المعتاد؛ وصارت للكلمة مكانة تتجاوز في قدسيَّتها سائر الموجودات؛ واحتل الحرف، بوصفه المكوِّن الأساسيّ لكلِّ ما تقدَّم، الصّدارة من الاهتمام والإشادة، وسلَّط عليه الشَّيخ ابن عربي خياله المبدع الخلّاق ليظهر بشكل مغاير لما أَلِفَه القرّاء والكاتبون، وإذا بالحرف يحمل من المعاني والدَّلالات والرُّموز والإشارات ما لا يحاط ولا يحصى، ويكفي أن يشار إلى ما حمّله الشَّيخ ابن عربي لحرف «النون» من المعاني والإيحاءات ليُعلم أي قدرة عجيبة يمكن أن يحوزها الحرف جرّاء هذا الفهم[3].

فاللُّغة بهذا الفهم ـ لا ينظر إليها بظاهر دلالاتها، ولا يتعامل معها بوصفها وسيلة للتَّعبير والتّوصيل، وإنما تصبح عالماً قائماً بذاته، يفيض بالحياة ويعجُّ بالحركة، فالحروف ـ عند الشَّيخ ابن عربي ـ «أمة من الأمم مخاطبون ومكلّفون، وفيهم رسل من جنسهم، ولهم أسماء من حيث هم، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف»[4]، ومن

(1) المرجع السابق، ص78.
(2) المرجع السابق، ص79.
(3) يُنظر: ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج1، ص88.
(4) المصدر السابق، ج1، ص95.

الكلمات ما يشبه الإنسان، ومنها ما يشبه الملائكة، ومنها ما يشبه الجان[1]، وتحمل ألفاظها وتراكيبها من المعاني الخفيّة والإيماءات المضمرة ما لا يدركه إلا خاصّة الخاصّة، بما يتكشّف لهم من العجائب التي لا يقدر على سماعها إلا من شُدَّ عليه مِئْزَر التَّسليم، وتحقق بروح الموت الذي لا يتصور ممن قام به اعتراض ولا تطلُّع[2]؛ وهي بهذا تشكّل وجوداً موازياً لوجود العالم الظّاهر، لذلك فعمليّة الخلق في عالم «الكلمة» هي عمليّة خلق فعليّ يتساوى مع تواصل الخلق في هذا الكون البديع، وهو ما ينسجم مع فكرة الشَّيخ ابن عربي، بشأن الخلق المستمر لسائر ما يتراءى للمخلوقين من أفعال، هي في الحقيقة من فعل الخالق العظيم، يجريه على أيدي خلقه وبأسبابهم دون أن يكون لهم أدنى فعل فيه على الحقيقة، وإنما غاب ذلك الفهم عن سائر النّاس لدقَّته ولطف مسلكه، فهذا علم - يقول ابن عربي - «مستخرج من البسائط التي عنها تركَّبت هذه الحروف التي تسمى حروف المعجم، وإنما سميت حروف المعجم لأنها عجمت على الناظر فيها معناها»[3].

وانطلاقاً من هذه العناية حاول الشَّيخ ابن عربي أن يضع معجمه الخاصّ للمفردات والمصطلحات الصُّوفيّة، يخرج بها عن أصل وضعها المعجميّ، ويتجاوز حدود المواضعة، ويقدم فهماً جديداً ومغايراً لتلك الألفاظ، وبصرف النَّظر عن فكرة المعجم الصُّوفيّ، فإن المهمّ هو أصل الفكرة في نقل الألفاظ إلى دلالات جديدة غير معهودة، قبل هذا التّحويل.

وكما يحتفي الشَّيخ ابن عربي بالحروف والكلمات يؤكد الاهتمام نفسه بالتَّراكيب، ويرى أن الألفاظ في حالة الإفراد تحمل معانيَ مختلفة عمّا تؤديه في حالة التّأليف والتَّركيب، بل إن «كل جزء منها على انفراده له خاصّيّته تناقض خاصّيّة المجموع، فإذا اجتمع اثنان فصاعداً أعطى أثراً لا يكون لكل جزء من ذلك المجموع على انفراده»[4]، وهو بذلك يشير إلى أثر السِّياق التَّركيبي في تعديل دلالات الألفاظ بما يحدثه كل منها في سابقه ولاحقه وما يحدث فيه بسبب ذلك،

(1) المصدر السابق، ج1، ص88.
(2) المصدر السابق، ص88.
(3) المصدر السابق، ص94.
(4) المصدر السابق، ج2، ص300.

ولعلها إشارة سريعة إلى ما طرحه عبد القاهر الجرجاني بشأن النَّظم، عندما جعله أساساً للفصاحة والبلاغة ودليلاً على التّفوق والإعجاز، فرأى «أن ليس الغرض بنظم الكلم، أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها»[1].

بل لقد التفت الشَّيخ ابن عربي إلى طاقة «الصَّمت» الإيحائيّة والإبلاغيّة في الوقت نفسه؛ حين جعل الصَّمت كلاماً؛ ربما كان أبلغ من الكلام في بعض المواضع، وهي قراءة للفراغ الذي قد يشكل حيّزاً معيّناً في بنية بعض النُّصوص، وبخاصّة في النّصّ الشِّعري الحديث الذي اعتمده ضمن تقنيّاته الفنيّة، لترك مساحة أرحب للمتلقِّي للمشاركة في بناء النّصّ، والإسهام في تشكيل حقوله الدَّلاليّة؛ فالشَّيخ ابن عربي يرى أنه «ليس في العالم صمت أصلاً، فإن الصَّمت عدم، والكلام على الدوام... ولا يخلو موجود أن يكون على حال ما، فحاله هو كلامه... فلا لسان أفصح من لسان الأحوال»[2]، وهو بهذا يشير إلى السِّياق غير النّصّيّ في إنتاج الدّلالة الكُلّيّة للنصّ والتي هي ـ وكما تقدم ـ احتماليّة، ويلتقي ـ هنا ـ مع عبدالقاهر الجرجاني الذي أشار إلى بلاغة الصَّمت، بقوله: «والصَّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تُبِن»[3]، وذلك لما يتركه هذا الصَّمت المحسوب من فضاء للمتلقِّي، تذهب نفسه فيه كل مذهب لتقدير المسكوت عنه، رغبة في استحضاره والتَّواصل معه، ومع إمعان المتلقِّي في التَّراكيب اللُّغويّة ومكوِّناتها وسياقاتها النّصّيّة وغير النّصّيّة تتكون لديه حصيلة معرفيّة، أو يتوصل إلى إدراك من نوع ما، لكنه لا يصل إلى ما تكون عند المبدع ـ ضرورة ـ أو قصده، جرّاء نصه الذي حمّله تجربته قدر جهده، وفي حدود إمكانات اللُّغة، فالعبارة «ستر بالنَّظر إلى عين ما تدلّ عليه، فإن الذي تدلّ عليه ما ظهر لعينك، وإنما حصل في قلبك مثل ما يعتقده صاحب تلك العبارة... فما كشفته، ولكن نقلت مثاله إليك لا عينه...»[4]؛ فما ظهر من النّصّ للمتلقِّي بعد إمعانه وكدّه، إنما هو ما سمحت به التَّراكيب وفقاً لمرجعيات

(1) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، مرجع سابق، ص49-50.
(2) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، ج1، ص426.
(3) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، مصدر سابق، 146.
(4) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج4، ص214.

المتلقّي ومكوّناته، فهو شبيه ما كان عند المبدع لا هو عينه حرفيًا؛ وبهذا يفتح الشَّيخ ابن عربي باباً واسعاً لحقول دلاليّة احتماليّة تشحن اللُّغة، بدءاً من الحرف وهو المكوّن الأساس لأي لغة لأنه يمثل الوحدة الأصغر صوتياً وشكليًا في البناء اللُّغوي، بطاقات واسعة، وممكنات إضافيّة لا حدود لها، وهو أمر يضع المتلقّي أمام مهمّة شاقّة وعسيرة؛ وهو يكدّ خلف إيماءات الألفاظ وإيحاءات التَّراكيب في فضاءات غير محدودة، تقصر دونها آمال البشر وطاقاتهم، وها هو الشَّيخ ابن عربي يقول: «ولو فتحنا الكلام على سرائر هذه الحروف، وما تقتضيه حقائقها لَكَلَّت اليمين، وحفي القلم، وجفّ المداد، وضاقت القراطيس والألواح...»[1]، وإذا كانت الحروف ـ وحدها ـ قابلة لهذا الاتّساع والتَّماهي، عندما يسلّط عليها الخيال الخلاق، فلنا أن نتصور مدى المساحة التي يمكن أن تغطيها اللُّغة وما يضاف إلى ممكناتها، الرحبة أصلاً، من مدارات غير محدودة.

وإذا كان النّقد الحداثي قد وسع من مجال الدّلالة لتراكيب اللُّغة، ورأى أن اللُّغة «تقدم كَمًّا هائلاً من الإمكانات الإفراديّة والتَّركيبيّة، وأن المبدع يوجه طاقته الاختيارية إليها، فيفارقها، ويوافقها، على صعيد واحد»[2]، فإن اللُّغة عند المتصوِّفة، وعند ابن عربي على وجه الخصوص، هي عالم قائم بذاته يتمتّع بكل ما يتمتّع به العالم المحسوس من مكوّنات، غير أنه لا يظهر على وجه التحقق إلا لأصحاب الكشف؛ ليصبح التَّعامل مع هذا العالم، غير الظّاهر، تعاملاً مع كائنات حيّة تمتلئ نشاطاً وحيويّة؛ وتضمر أكثر مما تظهر، وهو ما يمثل غشاءً إضافيًا لما أحاط باللُّغة الصُّوفيّة من غموض وإبهام، يجعل تتبع مساراتها ومساربها أمراً عسيراً عبر التّعاريج المتراكبة التي لا تخضع إلا لمبدع التَّجربة؛ وفقاً لمعاناته لها، وما أتيح له للتَّعبير عنها، وحسب فهمه لذلك العالم الخفيّ، وأسلوبه في التَّعامل مع مكوّناته؛ بما لها من حظوة عنده، ودرجة بين بني جنسها، وبخاصّة إذا علمنا أن «الحروف أمة من الأمم... وفيهم رسل من جنسهم» بحسب الشَّيخ ابن عربي في فتوحاته!

---

(1) المصدر السابق، ج1، ص94.

(2) محمد عبد المطلب، **هكذا تكلم النص**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997، ص114.

وعلى سبيل المثال، عندما تعرّض ابن عربي إلى تأويل الحروف التي جاءت في فواتح بعض السور القرآنيّة ومنها. قوله تعالى: ﴿الٓمٓ ذَٰلِكَ ٱلۡكِتَٰبُ لَا رَيۡبَۛ فِيهِۛ هُدٗى لِّلۡمُتَّقِينَ﴾ [البَقَرَة: 1] نراه يعمل خياله في فهم تلك الأحرف، فإذا هي من خاصّة القوم وإذا بحرف «الألف» الذي يحظى بمكانة خاصّة عند المتصوِّفة، «حرف نوراني. . . هو قطب الحروف، وأصل الأسماء، وفيه سر الأسرار، وعلم الغيوب».

أما المقطع ﴿الٓمٓ﴾ فيجري فهمه وتأويله بحيث تصبح «الألف إشارة إلى التّوحيد، والميم للملك الذي لا يهلك واللام بينهما واسطة بينهم لتكون رابطة بينهما»[1].

وتشير في الوقت نفسه إلى «رمز القدرة التي عنها وجد العالم» بحيث يتألف من الأحرف الثلاثة ﴿الٓمٓ﴾ منظومة رمزية تدل على فهم المتصوِّفة، وابن عربي على وجه الخصوص، لخلق العالم، من خلال تجلّي «الحقّ» على الموجودات جميعاً لتصبح وجوداً ظاهراً لقدرته، وفي الوقت نفسه يحافظ على المسافة الواجبة بين الحقّ والخلق، والتي يمثلها في هذه المنظومة «الرَّمزيّة» حرف اللام «وأدخل حرف اللام في ذلك، وهي تؤذن بالبعد في هذا المقام»[2] بين الحقّ الذي يشير إليه بالحرف «ألف»، وبين الخلق بالحرف «ميم»؛ فتصير ﴿الٓمٓ﴾ دالّة ـ رمزاً ـ على «الخالق ـ القدرة ـ الخلق»؛ وإنما القصد هنا أن الشَّيخ ابن عربي قد أَوْلى اللُّغة، بكافة مستوياتها الإفراديّة والتَّركيبيّة، عناية فائقة، وكانت محل اهتمامه ومجالاً واسعاً لإعمال خياله المبدع الذي ميَّز نتاجاته جميعها، بل وطغى عليها.

لقد عملت هذه المكوِّنات والدَّوافع الذّاتيّة، والظروف الموضوعيّة من خصوصيّة التَّجربة الصُّوفيّة وعدم وضوحها، ومن ملاحقة الفقهاء والساسة للمتصوفة والنكير عليهم والتنكيل بهم؛ ومن فهم المتصوِّفة الخاصّ للوجود والموجودات وعلاقتها بالخالق العظيم؛ وحتى هذا الفهم الفريد والغريب للُّغة ومكوِّناتها، عملت هذه جميعها على أن يستعيض المتصوِّفة «عن اللُّغة العاديّة بلغة

(1) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج1، ص 99.
(2) المصدر السابق، ص100.

الرَّمز والإشارة، سواء في تفسيرهم للقرآن الكريم، أو في تعبيراتهم عن مواجدهم وتجاربهم الصُّوفيّة، ومكاشفاتهم الرُّوحيّة في أحوالهم ومقاماتهم»[1].

ولأجل ذلك وظّف المتصوِّفة كلَّ ممكنات اللُّغة؛ وحيث إن تجاربهم تقوم على أساس بَيِّن من التّوتر والتّعارض بين الظّاهر والباطن؛ وبين المادّيّ والرُّوحيّ، وبين الحيوانيّ والإنسانيّ؛ كانت تقنيّة المفارقة بكافة طاقاتها التَّعبيريّة الأسلوب الأقرب والأمثل للإسهام في التَّعبير عن التَّجارب الصُّوفيّة التي تنهض على المفارقة أساساً، ولقد تجلى ذلك فيما عرف عنهم من التمييز بين «الإشارة والعبارة» حيث «الإشارة مجرد إيحاء بالمعنى دون تعيين وتحديد، ومن شأن هذا الإيحاء أن يجعل المعنى أفقاً منفتحاً دائماً»[2].

ولقد دأب المتصوِّفة على التَّعامل مع ممكنات اللُّغة بأسلوب يحمل «المفارقة» في أسس انطلاقه، وفي تكوينه فنيًّا وفكريًّا في آن معاً؛ ففي حين ذهب المتصوِّفة يفسرون القرآن الكريم ويؤوِّلونه تأويلاً باطنيًّا لكشف كنوزه، وإظهار حِكَمِه، سلكوا طريقاً معاكساً في التَّعبير عن تجاربهم الذَّوقيّة ومقاماتهم الرُّوحيّة، حين تواصوا بالسَّتر والإخفاء في تعابيرهم وكتاباتهم، وهم في ذلك إنما يستلهمون من الوحي ويترسَّمون خطى النّبوّة، «فكلام اللَّه الموحى به إلى الرُّسل والأنبياء يكشف ويصرّح من ناحية، ويخفي ويومئ من ناحية أخرى، إنه يكشف ويصرّح بما هو خطاب للناس كافّة... لكنه يومئ ويعرض بما هو خطاب قابل دائماً، لانفتاح المعنى في الزمان والمكان»[3]، لكنّ التّعارض المشار إليه بين «الظّاهر والباطن» وبين «العبارة والإشارة» ما هو إلا تعارض خادع يوقع فيه الوهم، والتعجل في التَّعامل مع النص؛ ولذلك يؤكد المتصوِّفة على «أهميّة البُعد الظّاهر» للنصّ، إذ بدونه لا يمكن النفاذ إلى المستوى «الباطن» منه، «ولما كان التَّعبير عن التَّجربة الصُّوفيّة هو في الحقيقة كشف لمعنى الوجود... كان استخدام منهج السَّتر بتوظيف الإشارات استخداماً منطقيًّا»[4].

---

(1) نصر حامد أبو زيد، **هكذا تكلم ابن عربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2002، ص129.

(2) المرجع السابق، ص139.

(3) المرجع السابق، ص137.

(4) المرجع السابق، ص143.

إنّ ما تقدَّم قد دفع المتصوِّفة إلى إعمال الذِّهن للبحث عن وسائط وتقنيّات متعدِّدة للنهوض بتلك التَّجارب وملاحقة ذلك العَصِيّ على الوضوح والإحاطة والشمول، وكانت تقنيّة «المفارقة» بوصفها «من البنى الأثيرة في الشِّعريّة العربيّة» من ضمن ما وظّفه المتصوِّفة بالخصوص.

«فالمفارقة الهادفة وسيلتها اللُّغة. . . وفيها يقول صاحب المفارقة شيئاً من أجل أن يرفض على أنه زائف مُساء استعماله من جانب واحد»[1]؛ وهو ما يتماشى مع قصد المتصوِّفة جرّاء استعمالهم هذا الأسلوب في نتاجاتهم الفنّيّة؛ فهم يقولون أشياء ليست هي على ظاهرها، وغالباً ما يساء استخدامها من المتلقِّين، وبخاصَّة إذا أخذت على ظاهرها؛ «فصاحب المفارقة الذي يقوم بدور الغرير يعرض نصًّا، ولكن بطريقة أو سياق يدفع القارئ أن يرفض ما يعبر عنه من معنى حرفي»[2] لأن ذلك المعنى الحرفي لا يستقيم والسِّياق النّصّيّ أو غير النّصّيّ.

إن البنية الفنّيّة للمفارقة على المستوى اللُّغوي «المعجميّ» تضع المتلقِّي أمام ضرورة البحث عن معنى آخر للنصّ كي يستقيم وسياقه وما يعبر عنه؛ ولذلك فالمتلقِّي قد يُعْرِض عن ظاهر النّصّ «مفضِّلاً ما لا يعبِّر عنه النّصّ من معنى «منقول» ذي مغزى نقيض»[3]، فالمفارقة بنية تنهض على الثنائيّة، قد تنشأ هذه الثنائيّة بفعل التّعارض القائم في بنيتها الدّاخليّة وتعارضاتها الصياغيّة والأسلوبيّة، وهي ناشئة عن تصادم وتعارض في الأفكار والمواقف؛ وهو الغالب على التَّجارب الصُّوفيّة، فهي تنطلق أساساً من تعارض مع السائد المألوف وتمثل اختلافاً معه وتمرُّداً عليه بطريقة ما.

ويُعَدّ التّعارض من العناصر الأساسيّة في بنية المفارقة، إذ «لا يتم الوصول إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك التّعارض أو التّناقض بين الحقائق على المستوى الشّكلي للنصّ»[4] فاكتشاف المفارقة وإعمال التَّوظيف الفنّيّ لها يتم عبر

(1) سي ميويك، **المفارقة وصفاتها**، مرجع سابق، ص67.
(2) المرجع السابق، ص50.
(3) المرجع السابق، ص50.
(4) نبيلة إبراهيم، «المفارقة»، مجلة **فصول**، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، (إبريل/ سبتمبر) 1987، ص133.

تحسُّس المتلقّي للتّناقض القائم بين مكوّنات النّصّ، وعلى مستوى ألفاظه وتراكيبه أولاً؛ وعندها «يُحدث هذا الإدراك لدى القارئ حالة من البلبلة «الارتباك»، بخاصَّة إذا كانت صنعة المفارقة قد قامت على تعمد الغموض»[1]؛ ليقف المتلقّي حائراً أمام النص؛ يستكشف خباياه، ويتبع حناياه بحثاً عن علاقة أو دليل يومئ إلى المقصود من هذا التَّركيب المتناقض أو المتعارض «شكلاً»؛ «الأمر الذي قد يصل بالقارئ إلى حَدٍّ أن يقف متردِّداً في قبول بعض الحقائق»[2]، وهو ما حدث ولمرّات عديدة لمتلقّي النُّصوص الصُّوفيّة، بل إن درجة البناء المتعارض الغامض في بعض النُّصوص قد دفعت إلى ما هو أبعد من مجرد الرَّفض، من جانب المتلقّي؛ كما أنها في الوقت نفسه ألجأت مبدعها إلى العودة إلى نصوصه في مناسبات مختلفة، شرحاً وتوضيحاً، فكأن المبدع للنصّ المفارقيّ قد وقع ضحيته «وقد يتحول صانع المفارقة إلى ضحية لها»؛ وإن كانت بنية المفارقة تنم عن ذكاء وسرعة بديهة، وتعتمد على التمويه والمراوغة اللُّغويّة.

وقد يكون الشَّيخ ابن عربي وقع ضحية لبنية المفارقة في ديوانه **ترجمان الأشواق** إلى جانب بعض المشايخ الذين وقعوا ضحيّة التّأليف العجيب لهذا الدِّيوان، فعابوه، وأنكروا على ابن عربي صنيعه هذا «وهو المنسوب إلى الصَّلاح والدِّين» ثم ما لبثوا أن تابوا وأنابوا عندما أوضح لهم الشَّيخ حقيقة المقصود بشرحه للدِّيوان الذي أسماه **ذخائر الأعلاق**!

فبنية المفارقة القائمة على التّعارض، والمدفوعة به أصلاً، ليس بالضرورة أن يكون ضحيّتها من صيغت له، وأُعِدَّت لأن يقع في كمينها، وإن كان هذا هدفها في الأساس، عادة، وإنما من الجائز أن يقع المبدع نفسه، مصمم هذه المفارقة، ضحيّة لها، وقد يكون غيره، «على معنى أن ردَّ الفعل إزاءها قد يكون محصوراً في المنتِج وحده، أو في المتلقّي وحده أو فيهما معاً»[3]؛ وقد تمثل هذا في بنية ديوان **ترجمان الأشواق** للشَّيخ ابن عربي؛ الذي أنشأه معتمداً بنية المفارقة في

(1) المرجع السابق، ص133.
(2) المرجع السابق، ص133.
(3) عبد المطلب، **كتاب الشعر**، مرجع سابق، ص62.

معظم أساليبه، وفي فكرته الأساسيّة، بما اعتراه من تعارض بين «ظاهره وباطنه»، وقد أشار الشّيخ إلى ذلك في مقدّمة الدّيوان.

ومع أن المتلقّي قد وقع ضحيّة هذه البنية «بعض الفقهاء» حين أخذها على ظاهرها بادئ الأمر، فعظم ذلك عليهم، واستغربوا أن يصدر هذا عن الشّيخ ابن عربي، ثم ما لبثوا أن أدركوا كنهه بمساعدة الشّيخ نفسه الذي وقع ـ فيما يبدو ـ ضحيّة لهذا البناء المفارقيّ أيضاً، فعاد إلى شرحه وتوضيحه، حين أخفقت بعض علاماته المضمرة في الإحالة إلى ما أراده حقيقة، من إنشائه هذا الدّيوان.

ومع ذلك يظل للمتلقّي الدور الأهم في إنتاج الدّلالة المفارقيّة، وتفعيل آليّاتها في النّصّ الموظّفة فيه، فالمتلقّي «وحده له القدرة على توليد الدّلالة مع كل قراءة، أي أنه هو الذي يعطي النّصّ طاقاته الاحتماليّة»[1]، ولذلك فليس جميع قرّاء ديوان الشّيخ ابن عربي **الترجمان** يُتوقع منهم إساءة فهمه، وحمله على غير وجهه الذي وضع له، بل إن من القرّاء من يغلّب السّياق غير النّصّيّ الذي لا يقبل أن تتجه همّة الشّيخ إلى هذا الغزل والنسيب، ومن ثم يصرفه ـ حتماً ـ إلى وجهه الذي قصده ابن عربي، وهو التوجه الأولى بما عرف عن الشّيخ من ورع وتقى، «فإن الآخرة أَوْلى، لنا من الأُولى»، أما بعض القرّاء فقد اعتمدوا النّصّ وحده، وأعملوا السّياق النّصّيّ دون النّظر إلى ما وراءه، من سياقات غير نصّيّة، وإشارات تحويلية، فكان لهم ذلك الموقف من الشّيخ ابن عربي وديوانه **ترجمان الأشواق**. يقول الدّكتور رجاء عيد، تعليقاً على لغة المتصوّفة الإشارية، «وعلى ذلك فلن يستطيع ابن عربي، مثلاً، أن يقنعنا أو يقنع من يقرأ ديوانه، بأن يهمل ظاهر الألفاظ وما تحمله من عبارات غزليّة، وينظر إلى ما خلفها من معانٍ خفية تبعد تلك الألفاظ عن دلالتها. . . فالصحيح أن تومئ الألفاظ داخل التّركيب اللُّغوي إلى تلك المعاني الخفيّة، حين تملك قدرة إيمائيّة وطاقة فنيّة تدفع وحدها إلى تلك الدَّلالات»[2]؛ وأوافقه على ما جاء في القسم الأخير من هذا الاجتزاء؛ إذ لا بُدَّ أن يحمل النّصّ ما يوجه المتلقّي إلى المعنى المضمر «المسكوت عنه» المقصود جرّاء هذه الصياغة؛ «ومعنى هذا أنه إذا لم يَمُدَّ المستوى السطحيّ للكلام القارئ

(1) المرجع السابق، ص62.

(2) رجاء عيد، **لغة الشعر**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1985، ص193.

بالخيط الذي يُعِينه على اكتشاف المستوى الكامن. . . فلن تكون هناك مفارقة»[1]؛ وبالنَّظر إلى اعتماد الشَّيخ ابن عربي على السِّياق غير النّصّيّ والمبالغة في القطيعة المزعومة بين المعنى الظّاهر للنصّ «المستوى الأوَّل»، وبين المعنى المضمر «المستوى الثّاني» تُعَدُّ وجهة النَّظر المتقدمة موضوعيّة ومقبولة، لأن «الشِّعر هو الذي يخلق إشاراته، وهو الذي يومئ إلى تضميناته، ولا يحق للصُّوفيّ «ابن عربي أو غيره» أن يفرض عليه إشارات من غير قدرة. . .»[2].

ولا يجدي مع هذا الفهم أن يقدم الشَّيخ ابن عربي لديوانه بتلك المقدِّمة النَّثريّة، الطويلة نسبيًّا، في محاولة لتوجيه القارئ إلى كيفيّة القراءة التي يريد، وإن كانت تسهم في تسليط بعض الأضواء، كما لا تجدي الأبيات التي وضعها ضمن تلك المقدِّمة وجاءت حصيلتها في آخر بيت منها [الرَّمَل]:

فاصرفِ الخاطرَ عن ظاهرِها واطلبِ الباطنَ حتَّى تَعْلَمَا

إذ لا يمكن أن يعني ما تقدّم أن التّعارض المشار إليه بين المعنى الظّاهر والعميق هو تعارض قطعي حادّ بحيث لا إمكانيّة لأي تقارب بين المعنيين، فمع أن جوهر البناء المفارقيّ يقوم على هذا التّعارض، ولا يقبل أن يسلّم المتلقّي بالمعنى الظّاهر من البنية المفارقيّة لأن هذا العنصر هو ما يميز هذه البنية عمّا سواها من البنى المجازيّة التي تحمل معنيين وتقوم هي الأخرى على الإضراب عن المعنى القريب والبحث عن المعنى الكامن خلفه، فبظهور «التّضاد في علاقة المستوى الأوَّل بالثّاني، تخرج فنون القول الأخرى «كالمجاز: الاستعارة والتَّمثيل والمثل، والكناية: التَّعريض والتّورية والتّوجيه والتّلويح. . . ومعنى المعنى عند عبد القاهر الجرجاني «من حلبة سباق أرض المفارقة»[3]، مع هذا كله يظل نوع من الاشتغال المتبادل بين مستويي المعنى قائماً، لأن التّعارض المعتمد في بناء المفارقة هو تعارض متدرِّج يترك بعض الخيوط المشتركة بين المعنيين «الظّاهر -

(1) نبيلة إبراهيم، «المفارقة»، مجلة **فصول**، مرجع سابق، ص133.
(2) رجاء عيد، **لغة الشعر**، مرجع سابق، ص192.
(3) سعيد شوقي، **بناء المفارقة في المسرحية الشعرية**، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص47.

الكامن»، وهو ما يؤدّي إلى تشغيل الاحتكاك بين المستويين واستمراره ومن خلال هذا الاحتكاك تتولّد دلالة المفارقة.

والعلاقة بين المستويين للمعنى تمثل عنصراً مهمًّا من عناصر بنية المفارقة، تضم إلى ما سبقها من العناصر «إدراك التّعارض ـ ضحيّة المفارقة»، وعلى أهميّة هذا العنصر فهو لا يمثل علامة فارقة في البناء المفارقيّ، إذ يشركه مع توظيفات فنّيّة أخرى عديدة تعتمد «ازدواج المعنى» في نتائجها واشتغالاتها؛ ولكنه عنصر أساسيّ في بنية المفارقة، فإذا اعتمد المتلقّي المستوى الظّاهر من المعنى، ولم يرفضه، ليتّجه بالبحث إلى ما وراءه، انتقض البناء المفارقيّ، وأبطل مفعول الأسلوب المفخخ الذي صُمِّم، بل وانحرف النّصّ عن سياقه، ومعناه الذي وضع لأجله، فبنية المفارقة لا تنهض مع الرؤية الأحادية في التّعامل مع النّصّ؛ «وعلى هذا فإن المفارقة تفترض في المخاطب ازدواج الاستماع، بمعنى أن المخاطب يدرك في التّعبير المنطوق معنى عرفيًّا يكمن فيه من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه يدرك أن هذا المنطوق ـ في هذا السِّياق بالذات ـ لا يصلح معه أن يؤخذ على قيمته السّطحيّة»[1].

وهكذا يتمّ الاحتكاك بين مستويي المعنى لإنتاج المعنى المفارقيّ المقصود؛ وهو ما قصد بالقول إن التّعارض بين المستويين ليس إلى حدّ القطيعة والتّباين المطلق، لأنه عندها، لا يمكن إعمال هذا الاحتكاك والتّبادل بين المستويين لإنتاج المعنى المفارقيّ وإحداث الدّلالة المقصودة «ومن ثم تأخذ العلاقة بين المنطوق والمفهوم اتجاهاً منطقيًّا عن طِريق «التلازم»، وعندما يغيب هذا التلازم فإن المغايرة تحكم العلاقة بين المنطوق والمفهوم، وهنا تحضر المفارقة في أكثر أشكالها تجلّياً، لأن البنية على هذا النّحو، تعني اعتمادها الأوّل على المسكوت عنه»[2].

وفي الدِّيوان محل الدّراسة **ترجمان الأشواق** تتضح هذه العلاقة بين المعنى الحرفي الذي يحمله النّصّ الظّاهر «الغزل والتشبيب»، والمعنى «الكامن» المقصود من «الإيماء إلى الواردات الإلٰهيّة، والتّنزُّلات الرُّوحانيّة، والمناسبات العلويّة»[3]؛

---

(1) المرجع السابق، ص38.
(2) عبد المطلب، **كتاب الشعر**، مرجع سابق، ص59.
(3) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص24.

وما ينبغي أن يقوم بين المستويين من تواصل وانقطاع وملازمة واهتزاز، لإنتاج الدّلالة الكُلّيّة للنصّ، عبر بنيته الفنيّة الدقيقة والمعقَّدة التي اعتمدت البناء المفارقيّ ضمن أهم ما اعتمدت من وسائل بلاغيّة وأسلوبيّة.

وإذا كان السّياق النّصيّ لبنية الدّيوان قد مال إلى إظهار المستوى الأوّل من المعنى، إلى درجة كادت تصرفه بالكُلّيّة عن المستوى الثّاني، بحيث أشكل الأمر على المتلقّي الذي وقف حائراً أمام هذا النّصّ؛ بين أن يحمله على ظاهره، ويكون فيه ما فيه من النكير على الشّيخ ابن عربي، وبين أن يبحث عن معناه الكامن «المسكوت عنه»، وهو المقصود من هذا الدّيوان، كما أكّد الشّيخ ابن عربي في غير موضع، وهو ما ينسجم مع ما عُرف عن ابن عربي ونُسب إليه، إذا كان ذلك كذلك، فإن السّياق غير النّصيّ ـ أيضاً ـ لا يرفض المستوى الأوّل للمعنى «الغزل والنسيب» رفضاً قاطعاً، بل يقبله ويتعايش معه، ويقدم من الشواهد ما يجعله محل احتمال، وتوجيه المعنى إليه أمر قائم دون ريب، وبهذا يمكن للسّياق أن يقيم ازدواجاً في المعنى، بل «وإن أهم ما يعوَّل عليه في تجاوز المعنى الحرفي المباشر إلى المعنى الأسلوبي المفارقيّ هو السّياق، ونعني بالسّياق هنا السّياق اللُّغويّ، وسياق المقام، والسّياق التّاريخيّ أو السّياق الخارج عن النّصّ»[1].

إن السّياق غير النّصيّ «التّاريخيّ ـ أو الاجتماعيّ، أو سياق المقام» المتعلّق بديوان **ترجمان الأشواق** يؤسّس أرضيّة قويّة لإمكان توجيه التحليل إلى المستوى الأوَّل للمعنى، رغم وجود القرائن الصّارفة فيه أيضاً، فالشَّيخ ابن عربي في كتاباته لا يرى أن حُبَّ النّساء من النقائص والعيوب؛ بل يراه سبيلاً للعارفين لإدراك تجلّيات الجمال الإلٰهي؛ «فإن التجلّيات ـ في أوقات ـ تقع في الصور الجميلة الحسنة»[2]؛ ولذلك فإن تعشّق هذا الجمال الإنسانيّ هو انسجام مع تجلّي الحقّ في اسمه الجميل للإنسان وفي الإنسان الذي خلقه على صورته، «فلهذا ما فنى وهام في حبّه بكلّيّته إلا في ربّه، أو فيمن كان مجلى ربّه»[3]، والمقصود هنا، هو

(1) العبد، **المفارقة القرآنية**، مرجع سابق، ص39.

(2) ابن عربي، **الحب والمحبة الإلهية**، جمع: محمود محمود الغراب، مطبعة نضر، دمشق، ط2، 1992، ص36-37.

(3) المصدر السابق، ص36.

الجمال الإنسانيّ المقصود بهذا الحب والهيام بالكُلّيّة، ويؤكد ذلك المثل الذي ساقه الشَّيخ لتأييد ما ذهب إليه، من أن المحبّ إنما يتوجه إلى التجلّي الإلٰهي في ذلك المحبوب الذي خلقه اللَّه تعالى على صورته، «فإذا وقع التجلّي الإلٰهي في عين الصورة التي خلق آدم عليها، طابق المعنى. . . ألا ترى إلى قيس المجنون في حُبّ ليلى، كيف أفناه عن نفسه لما ذكرناه؟»[1]: ولعله بيّن أنه إنما يرى حُبَّ المجنون ليلى، وفناءه عن نفسه ولهاً بها، يعود إلى هذا التجلّي لاسمه «الجميل»، وظهور ذلك في قلوب بعض عباده من العاشقين فيقودهم هذا إلى ذهول عن أنفسهم، والهيام بالكُلّيّة فيما تجلّى لهم في معشوقيهم، وعلى ذلك يقرر الشَّيخ ابن عربي أن «من عرف قدر النِّساء وسرّهنّ لم يزهد في حُبّهن، بل من كمال العارف حُبّهن، فإنه ميراث نبوي، وحُبٌّ إلٰهي»، فالعارف مترسم خطى النّبيّ ﷺ وهو أولى النّاس بالاقتداء به، ولذلك أورد الشَّيخ الحديث المشهور عن النّبيّ ﷺ حبّب إليَّ من دنياكم النِّساء والطيب، وجعلت قرة عيني في الصّلاة «متسائلاً» أترى حبّب إليه ما يبعده عن ربّه[2]، هذا من حيث سياق الموقف الفكري «التّاريخيّ». أما من حيث سياق المقام «الاجتماعيّ» فإن ديوان **ترجمان الأشواق** قد أُلّف في ظروف وسياقات تجعل اعتماد ظاهره أمراً محتملاً، فالشَّيخ، وكما يصرِّح، ألّف هذا الدِّيوان وصفاً لفتاة معيّنة تعرَّف عليها أثناء مجاورته بمكّة البلد الحرام[3]؛ عندما رأى بها من تجلِّيات الجمال الإلٰهي، خَلقاً وخُلقاً، ما يجلُّ عن الوصف، ولا تحيط به الكلمات، «لما أودع اللَّه تعالى في خلقها من الحسن، وفي خُلقها الذي هو روضة المزن»، وعلى الرغم من تحرُّج الشَّيخ ومراعاته لما قد يتبادر إلى بعض الأفهام من سوء الظن، وبخاصَّة أصحاب «النفوس الضعيفة السريعة الأمراض السيئة الأغراض» فإنه وجد نفسه مبهوراً بها، مبهوتاً أمامها، فصرَّح قائلاً: «فقلَّدناها من نظمنا في هذا الكتاب أحسن القلائد، بلسان النّسيب الرائق، وعبارات الغزل اللائق، ولم أبلغ في ذلك بعض ما تجده النفس، ويثيره الأنس»[4]، وفي هذا ما يفسح مجالاً واسعاً أمام إمكان ترجيح المستوى الأوَّل «الظّاهر» للنصّ والاكتفاء به.

(1) المصدر السابق، ص37.
(2) المصدر السابق، ص37.
(3) يُنظر الفصل السابق.
(4) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص23.

فالسِّياق غير النَّصّيّ كما السِّياق النَّصّيّ يسمح بهذا الترجيح ـ كما سبق ـ وهو ما يبرِّر فهم بعض القرّاء ـ آنذاك ـ للدِّيوان على ظاهره، ومن ثم اتخاذهم الموقف الذي دفع الشَّيخ إلى تأليف شرحه للدِّيوان تحت اسم **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**.

فالشَّيخ ابن عربي يقول في سبب شرحه للدِّيوان ما نصه: «وكان سبب شرحي لهذه الأبيات، أن الولد بدراً الحبشي، والولد إسماعيل بن سودكين، سألاني في ذلك، وهو أنهما سمعا بعض الفقهاء بمدينة حلب، ينكرون هذا من الأسرار الربّانيّة، والتّنزُّلات الإلٰهيّة، وأن الشَّيخ يتستَّر إلى كونه منسوباً إليه الدِّين والصَّلاح»[1].

فالفقهاء بمدينة حلب من ضمن من أخذ النّصّ على ظاهره، ولم يلتفتوا إلى إيماءاته إلى المعنى «الكامن» خلف النّصّ الغزليّ الظّاهر، فعظم ذلك عليهم، وكان منهم هذا الإنكار؛ لكنه سرعان ما تكشّف لهم المعنى العميق للنصّ بمساعدة الشَّيخ ابن عربي، بشرحه للنصّ المبهم، المرمَّز «فلما سمعه ذلك الذي أنكره، تاب إلى اللَّه سبحانه وتعالى، ورجع عن الإنكار على الفقراء، وعلى ما يأتون به في أقاويلهم من الغزل والتشبيب»[2].

لقد اعتمد البناء الفنّيّ للدِّيوان أسلوباً خاصًا، على عادة النِّتاجات الصُّوفيّة، يتطلب قدرة خاصَّة على «الاستماع المزدوج» للتحرك بين معطيات النّصّ الظّاهر والتحرّك منها إلى عمقه وصولاً إلى معناه الكامن، «والانتقال بين المستوى الأوَّل والثّاني، أو بين السَّطح والعمق، هو المساعد ـ ضمن بقية العناصر... على توليد الدّلالة المفارقيّة»[3].

فيما تقدم بعض المؤشّرات والدَّلائل التي تميل بالتحليل نحو اعتماد «المستوى الأوَّل» من المعنى للنصّ؛ غير أن السِّياق النَّصّيّ يحتمل «المستوى الثّاني» للمعنى، وإليه اتجه قصد المبدع، وفقاً لما أورده في مقدِّمة الدِّيوان، وعاد وأكَّده بشرحه له بعد عدة سنوات من تأليفه، ولا شك أن البناء المفارقيّ «لا

(1) ابن عربي، **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص175-176.
(2) المصدر نفسه، ص176.
(3) سعيد شوقي، **بناء المفارقة في المسرحية الشعرية**، مرجع سابق، ص38.

ينهض فقط على المستوى اللَّفظي من الأداء، ولكنه يشمل أيضاً، أشياء أخرى غير لفظيّة مثل الأفكار المجردة، المواقف، الأزمنة، الأمكنة، الأشكال»[1].

ويمكن إرجاع هذا اللَّبس الشّديد الذي وقع فيه متلقّو الدِّيوان، إلى أسباب عديدة لعل من أهمها قصور اللُّغة عن النُّهوض بالتَّجارب الصُّوفيّة، والوفاء بمتطلباتها، ليس في هذه التَّجربة الفريدة التي تجمع بين الحبّ الإلٰهي والإنسانيّ فحسب، وإنما في جُلِّ التَّجارب الصُّوفيّة، حتَّى قال شاعرهم: [الطويل]:

وأسكتُ عجزاً عن أمور كثيرة   بنطقيّ لن تُحصى، ولو قُلتُ قلّتِ[2]

إضافة إلى خصوصيّة هذه التَّجربة التي حاول ابن عربي ترجمتها في هذا الدِّيوان، وفق أسلوب مبهم ومرمَّز، بيد أن علاماته وإشاراته قد أخفقت في توجيه المتلقِّي إلى المعنى الذي قصده الشَّيخ ابن عربي، وأضمره في هذه البنية، إذ «المفارقة تفرض على المخاطب تفسيرها السَّليم حين تقوم بتبليغه رسالة، تشتمل على إشارة توضح طبيعتها»[3]؛ إلى جانب ما تقدم ذكره من عوامل غير نصِّيّة كان لها أثرها البالغ في ذلك الارتباك واللَّبس؛ وما نتج عنه من توتر فني اكتسح الدِّيوان وساد أجواء تلقيه، وهذا ـ كما هو معلوم ـ يتناسب والمفارقة التي من أهم خصائصها البنائيّة والأسلوبيّة إدراك التَّناقض، وإشاعة التّوتر في مكوِّنات النّصّ.

ينطلق هذا التّحليل مما ذهب إليه الشَّيخ ابن عربي في اعتماد المستوى الثّاني من المعنى، وإن كان لا ينفي المستوى الأوَّل منه، بل يجعله الشرارة الموقدة لهذا الكمّ الهائل من الحرارة في العواطف والأحاسيس، ويعده سبيلاً لولوج المستوى الثّاني، سواء على المستوى النَّصّيّ أو على مستوى التَّجربة المنتجة له، «فالمفارقة هي حيلة بلاغيّة مهمّة يستخدمها الكاتب، بغرض كسب التأييد، معبِّراً عن مضمون الفكرة بأسلوب مؤثِّر، ليجبر القارئ على أن يتوقف ويفكِّر»[4]، وهو فهم تشترك فيه أيضاً ملهمة الشَّيخ المباشرة لإبداع هذا الدِّيوان، تلك الفتاة، فارسيّة الأصل،

(1) المرجع السابق، ص39.
(2) ابن الفارض، نقلاً عن: **ذخائر الأعلاق**، الشقيري، ص59.
(3) يُنظر: سيزا قاسم، «المفارقة في القص العربي المعاصر»، مجلة **فصول**، ص114.
(4) ولتر ستيس، **التصوف والفلسفة**، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ت، ص311.

عربيّة اللِّسان، «فكلُّ اسم أذكره في هذا الجزء، فعنها أكني، وكل دار أندبها فدارها أعني. . . ولعلَّها، رضي اللَّه عنها، بما إليه أشير، «ولينبئك مثلُ خبير»[1]؛ فهي تعلم ما قيل وفيما قيل، ولا شك أنها تحمله على معناه المضمر، وفق ما يذهب ابن عربي.

فالشَّيخ ابن عربي وإن كان يعتمد ما يسميه الباحثون في المفارقة «خداع الأداء» فإنه يقرِّر أن تلك الفتاة كانت على علم بمقصده الحقيقي، الذي ضمّنه في ترجمانه الغزليّ ظاهراً، والصُّوفيّ حقيقة ـ بحسب ابن عربي ـ والأسلوب المراوغ في الأداء هو العنصر الرابع من البنية الفنّيّة للمفارقة، فلكي تحقِّق المفارقة التّنافر اللازم لرفض المستوى الأوَّل من المعنى، وتدفع المتلقِّي إلى التّحرك بين المستويين الأوَّل والثّاني كي لا يكون ذلك مكشوفاً ومباشراً، مما يتسبب في انكشاف الحيلة وانتقاض بنية المفارقة، لا بُدَّ من اعتمادها على «المراوغة اللُّغويّة» وذلك بأن يعمد المبدع، وفق هذا الأسلوب إلى توظيف الحيل والأساليب اللُّغويّة في التّعمية عمّا يقصد فعلاً، ليدخل بالنّصّ «دائرة المراوغة»، «وهذه الدائرة من طبيعتها إعادة تشكيل الصِّياغة، في العمق، على نحو مغاير لما هي عليه في السطح»[2]؛ وهي تتيح للمبدع لأن يقول ما لم يقله فعلاً، وتحمل النّصّ بدلالات احتماليّة تغري المتلقِّي بملاحقتها والإمساك بأقربها إلى السِّياق بحسب فهمه واستعداده متحركاً في فضاءات النّصّ وبين مستويات الدّلالة فيه، فمع «المراوغة تتحرك خطوط الدّلالة في اتجاهات متعاكسة، حيث تسلك في حركتها مسلكاً معيناً، ثم تعدل عن هذا المسلك جزئيًا أو كلِّيًا، أو ترتد عنه تماماً»[3]، ما يضفي مزيداً من التّناقض والتّوتر على أجواء النّصّ، وفي الوقت نفسه يوسع من احتمالات الدّلالة للنصّ، ويدفع بالمتلقِّي نحو مزيد من الحيرة والتردد في الاستماع إلى أصوات النّصّ، ويجعله ضحيّة لهذه البنية المفارقيّة، لا يلبث أن يكتشف أنه قد وقع في شباكها المنصوبة له، بخاصّة إذا تعامل مع النّصّ على ظاهره، بادئ الأمر، وصانعُ المفارقة يستعين في صياغته ببعض أدوات اللُّغة التي

---

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص24.

(2) عبد المطلب، **كتاب الشعر**، مرجع سابق، ص60.

(3) المرجع السابق، ص60.

تساعده «في هذا التحرك المتعدد الاتّجاهات. . . وهنا تجد المفارقة محلها المختار لتتداخل مع مجموع العناصر، مشكّلة شعريّة من طراز خاص، يمكن أن نسمّيها «شعريّة المفارقة»»[1].

والذي نحن بصدده ـ في هذا المبحث ـ المفارقة اللُّغويّة بما هي «نمط كلامي أو طريقة من طرائق التّعبير، يكون المعنى المقصود فيها مناقضاً أو مخالفاً للمعنى الظّاهر،[2] ولا وجه للقول بأنَّ هذا التَّحديد للمفارقة يقترب بها من الاستعارة أو المجاز، لأنّ الاستعارة والمجاز تقوم على مبدأ النقل والتّحويل في المعنى، بينما تنهض المفارقة على التَّناقض والتّخالف، ومن الواضح أن النقل أو التّحويل في المعنى ليس مناقضاً أو مخالفاً، ولايشترطه لإنجاز المهمّة الفنّيّة المتوخّاة لأنه يعتمد «التلازم» أو «المشابهة»، أما أسلوب المفارقة فيحقّق الفاعليّة البلاغيّة والفنّيّة بإيراد الكلام وكأنه مقصود بظاهره، غير أن واقع الأمر «السِّياق غير النَّصّيّ» وتلميحات «السِّياق النَّصّيّ» تشير إلى عكسه تماماً،وهو المقصود فعلاً، ومثاله ـ نقلاً عن ميويك ـ من فقرة تتعلّق بالرِّق والتمييز العنصريّ، «إن شعوب أوروبا بعد أن قضوا على شعوب أميركا صار عليهم استعباد شعوب أفريقيا. . . إن تلك الشعوب سوداء من الرأس إلى القدم. . . بحيث لا يسع المرء أن يتصور اللّه الحكيم العادل، يضم روحاً، بل روحاً فاضلة في جسد أسود»[3]. فأدنى تأمُّل لهذه الفقرة يسفر عن المقصود الفعليّ منها، وهو التَّهكُّم من القائلين بالرِّق للسُّود والمدافعين عنه، وفي الوقت نفسه مناهضة التمييز العنصريّ بسبب اللَّون، وبخاصَّة إذا جرى التركيز على الجملة الاعتراضية، التي جاءت بأداة الإضراب «بل روحاً فاضلة» لتتأكد فاعليّة المفارقة، ومخالفة ظاهر النّصّ، يمكن تحقيق تلك الفاعليّة لأسلوب المفارقة من خلال الاتّكاء على متقابلات اللُّغة، أو ما يمكن تسميته «البعد اللُّغوي للمفارقة» ويقصد به «تلك التقابلات، التي يقدمها المعجم في شكل ثنائيّات ضدية أطلق عليها القدماء «الطِّباق

(1) المرجع السابق، ص60.

(2) خالد سليمان، **المفارقة والأدب**، مرجع سابق، ص26.

(3) سي ميويك، **المفارقة وصفاتها**، مرجع سابق، ص68، وينظر: خالد سليمان، **المفارقة والأدب**، مرجع سابق، ص27.

والمقابلة»»[1]، والتي تظهر في الأسلوب المفارقيّ بشكل مترابط يدعي التّناسق والانسجام «فالمفارقة اللُّغويّة أو البلاغيّة يمكن أن يكون لها قيمة جماليّة إيجابيّة، وجمال شعريّ، ويحدث ذلك بسبب أن المفارقة يمكن أن تتخذ شكل الإيقاع المطّرد، والتّوازن بين الجمل المتعارضة»[2]، وتلك التقابلات اللُّغويّة، أو البلاغيّة عديدة متنوعة نكتفي بالتّركيز على الأشهر منها والأوسع حضوراً وانتشاراً في الأدب والبلاغة العربيّة، ممارسة وتنظيراً، وهي الطِّباق والمقابلة والمخالفة، وإن كان ثمة أوجه أخرى عديدة يمكن أن توظف في أسلوب المفارقة، فالبلاغيّ الواثق ـ كما يقول ميويك ـ «يستطيع تمييز كثير من الطُّرق التي تؤدي المفارقة، كثرة الطُّرق التي تستخدم بها الكلمات»[3].

ويستعين المبدع ببعض الأدوات اللُّغويّة التي تسهم في تشكيل الأسلوب المفارقيّ، وتقود المتلقِّي إلى إدراك التّضارب المقصود في المعنى وتدفعه إلى التّردد بين مستويي المعنى، «مثل (لكن) الاستدراكيّة، و(إذا) الفجائيّة، و (أم) المنقطعة، و(بل) الإضرابيّة، وبيد وحاشا وخلا وعدا وإلاّ، وغيرها من الأدوات التي حفظت لها اللُّغة قدرتها على تحويل المعنى أو إلغائه»[4]، فعندما تنتشر هذه الأدوات وما في حكمها في أوصال الأسلوب، بعناية خاصَّة ووفق تصميم مدروس تتحرك خيوط الدّلالة في اتجاهات متعدِّدة، وربما متعاكسة، عندها لا بُدَّ أن يقف المتلقِّي أمامها حائراً متردِّداً في أيُّها المقصود، وتقبله سياقات النّصّ، وهو ما واجه الدَّارسين في **ترجمان الأشواق** الذي نحن بصدده، فقال بعضهم: «فكلما طالعت قصيدة من قصائده كان لك أن تصرف المعنى على حبيبته «النظام» ابنة شيخه في مكّة، التي فارقها بعد لقاء، فأخذ منه الشّوق إليها مأخذه. . .، كما كان لك كذلك أن تصرف المعنى على أن الحبيبة أو الأحبة، في القصيدة، إنما تشير إلى الأسماء والصفات الإلٰهيّة»[5].

(1) عبد المطلب، **كتاب الشعر**، مرجع سابق، ص64.
(2) ولتر ستيس، **التصوف والفلسفة**، مرجع سابق، ص311.
(3) سي ميويك، **المفارقة وصفاتها**، مرجع سابق، ص67.
(4) عبد المطلب، **كتاب الشعر**، مرجع سابق، ص60.
(5) زكي نجيب محمود، **طريقة الرمز عند ابن عربي**، الكتاب التذكاري، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1969، ص101.

وعلى هذا النَّحو يتأسّس الدِّيوان بكامله على بنية «مزدوجة» تجعل إعمال المعاني الظّاهرة ممكناً ومستقيماً للوهلة الأولى، لكنّها في الوقت نفسه تحمل من الإشارات والإيماءات مايوجه إلى المعاني المضمرة ويغري بها، مع تفاوت ملحوظ بين قصيدة وأخرى في هذا الجانب، «فمنها ما هو أقرب إلى المعنى الأوَّل، ومنها ما هو أقرب إلى المعنى الثّاني، ومنها ما يكاد يتساوى فيه المعنيان»[1]، ويتوقف التّرجيح لأحد طرفَي المعنى، أو القول بالقرب منه أو البعد عنه، على قدرة الأسلوب في تقديم الإيماءات والعلاقات التّحويليّة المناسبة من عدمها، فكلما أخفق الأسلوب في تركيز تلك الإشارات وتفعيلها تضاعف غموض المعنى المضمر، وانصرف المتلقِّي إلى المعنى الظّاهر الذي يقابله، وتحمله الألفاظ والتَّراكيب، وتصرِّح به، أما إذا كانت تلك الإشارات التّحويليّة بارزة وفاعلة، فلا يمكن للمتلقِّي أن يقبل المعنى الظّاهر أو يقتنع به، بل لا بُدّ له من البحث عن معنى آخر يقود إلى خلق نوع من الانسجام بين مجمل التَّراكيب، وتلك الإشارات المبثوثة في أثنائها، ويتعرض هذا المبحث لبعض تلك الأدوات الإيمائيّة التّحويليّة التي تسهم في نهوض بنية المفارقة على مستوى الشَّكل أوَّلاً لتقود إلى المقصود على مستوى المضمون ثانياً، وبمعنى مخالف للذي نلحظه على البنية السطحيّة «الشّكليّة» للنص.

1 ـ المطابقة

قال صاحب اللِّسان: «الطَّبق غطاء كلِّ شيء... وفي الحديث: حجابه النُّور لو كشف طبقه لأحرقت سبحات وجهه كل شيء أدركه بصرهُ... وطابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حذوٍ واحد وألزقتهما... وطابق بين قميصين: لبس أحدهما على الآخر... وطبّق السّحاب الجوّ: غشّاه..، وطبّق الماء وجه الأرض: غطّاه..، الماء طبق للأرض أي غشاء»[2]، فالطِّباق بهذه المعاني يحمل معنى الستر والتغطية والإخفاء، مع تفاوت في درجات التغطية والإخفاء، تتدرج من الإخفاء التام الذي يغطّي ويحجب ما وراءه تماماً فلا يظهر إلا بنزع الغطاء أو

(1) المرجع السابق، ص101.
(2) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: طبق.

تمزيق الحجاب، إلى تلك التغشية الشفافة التي تكسو الشيء المغطّى ولكنها لا تخفيه تماماً، بل تترك بعض الملامح الدّالّة عليه وإن لم تكن على سبيل السُّفور والوضوح، وبالجملة فالطِّباق يحمل معنى الجمع بين أمرين بكيفيّة متراكبة ليست متواليّة ولا متوازنة، وإن حملت معنى التلازم، وهذا شرط من شروط أسلوب المفارقة ـ سبق ذكره ـ فالأمر الظّاهر يخفي تحته أمراً باطناً مستوراً، ليس موازياً له بل مضمرٌ فيه وقابعٌ في أثنائه.

أما البلاغيُّون والأدباء، وإن كان منطلقهم ما تقدم من المعاني المعجميّة، فإنهم ـ وكما يقول صاحب الصِّناعتين ـ يجمعون على «أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضدِّه في جزء من أجزاء الرِّسالة أو الخطبة أو البيت...»[1].

ويتّضح من التَّعريف الذي يعتمده أبو هلال العسكريّ أن الطِّباق والمطابقة بمعنى واحد عند علماء البلاغة والأدب، وأن الطِّباق في أصل وضعه يدلُّ على مطلق الجمع بين الأمرين بشرط التلازم والتكافؤ، «الطِّباق في اللُّغة: الجمع بين الشَّيئين، يقولون: طابق فلان بين ثوبين، ثم استعمل في غير ذلك»[2]، وهم يفرّقون بين الطِّباق والمقابلة، إذ يجعلون الطِّباق الجمع بين الشيء وضدِّه إفراداً، أي مقابلة لفظة بلفظة مناقضة لها سواء كانت اسماً أوفعلاً أو حرفاً، أما المقابلة فهي الجمع بين أكثر من مفردة ومقابلتها كل بما يقابلها بترتيب أوبدونه، فالطِّباق ـ عندهم ـ «هو الجمع بين معنيين متضادَّين، وذلك لإثارة القارئ، وإيقاظ نفسه، وتعميق الشُّعور بالمعنى عنده، عن طريق إبراز المفارقة بشكل أكثر جلاء من خلال المجاورة بين الضِّدين»[3]، والجمع بين الضِّدين أو النَّقيضين ليس مقصوداً لذاته، بل هو وسيلة بلاغيّة وأداة أسلوبيّة، للنهوض بتجربة معيَّنة ومحاولة التَّعبير عنها، وإذا كان الاقتباس السّابق يؤكد أهميّة المتلقّي فيجعله دافعاً لاعتماد الطِّباق ضمن أدوات المبدع التَّعبيريّة الإبلاغيّة، فإن بعض التَّجارب لا تنطلق من اعتبارات التلقّي

---

(1) أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، **كتاب الصناعتين**، تحقيق: علي محمد البجاوي وآخر، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ط1، 1986، ص307.

(2) المصدر السابق، ص307، وينظر: ابن رشيق، **العمدة**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج2، ص5 ومابعدها.

(3) محمد علي سلطاني، **البلاغة العربية**، دار العصماء، دمشق، ط1، 2001، ص23.

والتّوصيل بقدر ما تنطلق من ضرورات البوح والتّعبير بما يناسب حالات الانفعال والمعايشة، ما يعنينا هنا، ما يمكن للطباق أن يحقّقه باعتماده التّناقض «المفارقيّ» أسلوباً للتّعبير عن بعض مكوّنات التّجربة الشّعريّة وتوصيلها، إذ يمكن «عن طريق الطّباق الوصول إلى أعماق النفس واستثارتها. . . ومن هنا تتبدّى فائدة الطّباق وقوة أثره إذا جاء أصيلاً في أداء المعنى»[1].

ولا شكَّ أن المتصوِّفة قد أفادوا من هذا الفنّ البلاغيّ، ووظّفوه في التّعبير عن تجاربهم الذّوقيّة، ومواجدهم الرُّوحيّة، شعراً ونثراً، فهو إلى حالتهم أقرب، وبطريقتهم أنسب، لأنَّهم لا يقصدون مجرد التّناقض والتّمايز بين مكوّنات الوجود، بل هم ينشدون الانسجام في ظل هذا التّناقض الذي تبدّى لهم أكثر من سواهم، ولذلك أذهب إلى أن الطّباق ببعده «المفارقيّ» شكّل أداة فعّالة في النّتاجات الصُّوفيّة، وفي النّصّ حيّز الدّراسة على وجه الخصوص، إذ «لم تأتلف هذه الأجناس المختلفة للتّمثّل، ولم تتصادف هذه الأشياء المتعاديّة. . . إلا لأنه لم يراعِ ما يحضر العين ولكن بما يستحضر العقل، ولم يُعْنَ بما تنال الرؤية بل بما تعلّق الرُّؤية، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث تُوعى فتحويها الأمكنة، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة»[2]، فالطّباق ـ المقصود هنا ـ هو ذاك البناء المتناقض لغةً، المؤشّر من طرف خفيّ إلى ما تحته من المعاني المضمرة التي تحمل التلاؤم والانسجام أو تدفع إليه، وكل تجربة وملابساتها، وهي بذلك تستدعي أسلوباً معيّناً في التّعامل معها، والتّعبير عن تداعياتها. . ولذلك أمكن القول إن الطّباق يُعد عنصراً مهمًّا في تشكيل الأسلوب المفارقيّ من الناحية اللُّغويّة، من جهة اعتماده على ثنائيّة ظاهريّة تقدّم التّضادّ بين الدوالّ على مستواها الإفراديّ بما يوحي بتعارضها في السّياق النَّصّيّ، غير أنّها تعمل على خلق التكامل والانسجام في المعنى العام للنّصّ، الموظّفة فيه، بشرط الانتباه إليها وحسن التّعامل معها، وبهذا الفهم يخرج الطّباق «المفارقيّ» من «مجرد التّناقض اللُّغوي الذي هو تناقض ليس

(1) المرجع السابق، ص24.
(2) عبد القاهر الجرجاني، **أسرار البلاغة**، تحقيق: هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1983، ص138.

للمبدع فيه فضيلة أو مَزِيّة، لأن المعجم يقدم له ثنائيّات التّناقض تقديماً جاهزاً»[1] إلى ذلك التّناقض الذي يؤشّر إلى ما وراءه من معنى مقصود، كما أنه في الوقت نفسه يشكّل العوائق اللُّغويّة الظّاهرة في البناء النّصّيّ لمنع المتلقّي من الاسترسال خلف المعاني الظّاهرة «المخادعة» التي يقدمها إليه النّصّ في يسر ودون عناء.

والشّيخ ابن عربي يعتمد الطّباق وسيلة بارزة في الإيحاء بما ذهب إليه من المعاني المضمرة التي أشار إليها «بالتّنزُّلات الرُّوحانيّة والواردات الإلٰهيّة»، بخاصّة، وكما هو معلوم، أنّ التّناقض والتّعارض سمة غالبة على حياة المتصوّفة، العامّة والخاصّة، فانطلاق التّجربة الذّوقيّة للمتصوّفة نابع من اختلافهم مع السائد، وتناقضهم مع مسلّمات العقل وقوانينه الصارمة، ولذلك فمن المتوقع أن «يعاني النّصّ من اضطراب أو تضادّ، وهو ما يلحظه القارئ مباشرة عند القراءة الأولى للنّصّ[2]»، فالقراءة الأولى عندما تصدم بأدوات التّعارض وأساليبه تكتشف تناقضاً من نوع ما يعتري البنية اللُّغويّة للنّصّ، يحرّض على التفكير مليًّا بمحتواها، والدّاعي إليها، إذ «تتّخذ اللُّغة في التّجربة الصُّوفيّة منحى ازدواجيًّا حيث تجسِّد الدّلالات المحسوسة شكولاً ذات بعد إشاري تجاه ما تومئ إليه»[3]، وهذا ما يمكن تلمّسه جرّاء اعتماد الطّباق أسلوباً غالباً على بعض قصائد الدِّيوان، ومن تلك القصائد، مقطوعة وردت تحت عنوان «لا عزاء ولا صبر» جاء فيها [البسيط]:

بان العزاء وبان الصبرُ إذ بانوا ... بانوا وهم في سُوَيدا القلب سُكّانُ

سألتُهم عن مقيل الرَّكب، قيل لنا: ... مقيلُهم حيث فاح الشِّيحُ والبانُ

فقلتُ للرِّيح: سيري، والحقي بهمُ ... فإنّهم عند ظلّ الأيك قُطّانُ

وبلّغيهم سلاماً من أخي شجنٍ ... في قلبه من فراق القوم أشجانُ[4]

يمثل البيت الأوَّل من هذه المقطوعة المفتاح الذي يمكن إعماله، للدُّخول في

---

(1) عبد المطلب، **كتاب الشعر**، مرجع سابق، ص59.

(2) حسن محمد حماد، **المفارقة في النصّ الروائي**، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة 2002، ص68.

(3) رجاء عيد، **لغة الشعر**، مرجع سابق، ص183.

(4) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص47.

أجوائها، ومن ثمَّ متابعة الإيماءات التي ركّزها الشّاعر في أثنائها، فالاختيارات الإفراديّة للبيت تؤمي إلى طغيان معنى البين والتَّفرق، وهو هنا يحمل المعنيين «التَّفرق والافتراق» المعنويّ والحسّيّ، إذ تتكرَّر مفردة «بان» بشكل لافت، ولعلها تحمل إشارة ضمنية إلى مفارقة المعنى المقصود لما يتبدَّى للوهلة الأولى، وإن كانت لا تغلق الباب نهائياً عن إمكان احتمال المعنى الظّاهر، الذي يتأكّد عدم القصد إليه لاحقاً.

وتنطلق مفارقة «الطِّباق» من الشَّطر الثّاني «بانوا، وهم في سويدا القلب سكانُ» إذ يتضح التّعارض بين «بانوا» و «سكّانُ»، ولتشكل «سكّانُ» في آخر البيت مفارقة طباقية تتعارض مع مجمل البيت المشعّ حتّى آخره بالبين والفراق، فتكون خاتمة البيت متعارضة مع سائره، ومن هنا تنطلق شرارة المفارقة على المستوى اللُّغوي، لتفعل فعلها في إنتاج معنى المفارقة المقصود في المقطوعة بكاملها، وبمتابعة التأمّل تتكشَّف بعض العلامات التّحويليّة باتجاه المعنى المفارقيّ الكامن خلف هذه البنية السّطحيّة، فالأحبّة الذين يتفجع الشّاعر لفقدهم ومباينتهم محلُّهم القلب، بل سويداء القلب، وهم وإن باينوه حالاً، فما يزال الشّاعر يذوق حلاوة وجودهم في قلبه، قد يتأكد هذا التّوجيه للمعنى بالانتقال إلى البيت الثّاني من المقطوعة الشِّعريّة «سألتهم عن مَقِيل الرّكب، فقيل لنا مقيلهم حيث فاح الشِّيح والبان».

لنسلط مزيداً من الضوء على «سألتهم» إذاً هم ما زالوا حضوراً يمكن توجيه السُّؤال إليهم، لذلك لم تكن صيغة أخرى، مما جرى به الاستعمال في مثل هذه الحالة «سألت عنهم»، بل السُّؤال موجَّه مباشرة إلى الأحبة، البائنين مقالاً، وربما إلى آثارهم الباقية حالاً «في سويداء القلب»، إنهم غياب وحضور، ذهبوا ولم يذهبوا، لذلك فالسُّؤال ليس عنهم «الأحبة» بل عن الرَّكب الذي هم جزء منه، فيأتي الجواب «قيل لنا» مبنياً للمجهول، فهناك من تَفَضَّل بالإجابة، وهو على علم دقيق بذلك الركب، وخطّ سيرهم وأماكن نزولهم في غدوِّهم ورواحهم، وأين ينزلون، وشرطُ نزولهم الأنفاسُ الطَّيِّبة والأنسام الزكية «حيث فاح الشيح والبان».

يستمر انتشار «الطِّباق» في نسيج المقطوعة، فأجواء البيت الثّاني تؤمئ إلى معاني المقيل والراحة، وقد يستشف المتلقِّي أنّ الشّاعر يؤسّس ليضع «عصى الترحال» بالركب تمهيداً للَّحاق بهم والالتقاء ثانية، غير أن ذلك الركب الباحث عن «الأنفاس» لا يكلّ عن الترحال والتّنقل ولا سبيل إلى التّواصل معه إلا بسرعة هي

أشبه بحركة الرِّيح، وهنا، يتصاعد الطِّباق، بين «مقيل ـ سيري» في قول الشّاعر «فقلت للرِّيح: سيري...»، وبين «والحقي ـ قطّان» حيث تشكل خاتمة للتحركات المتواليّة في البيتين الثّاني والثالث، وتقيم مفارقة طباقيّة مع مجمل المفردات الغالبة عليهما، «فالرّكب ـ الرِّيح ـ سيري ـ الحقي» جميعها مفردات تحمل معنى التَّحرُّك السريع والملاحقة، بينما تأتي مفردة «قطّان» في آخر البيت الثالث لتدل على الاستقرار والإقامة الطويلة نسبيًّا، وهو ما يمثل مفارقة مع الأجواء السّابقة.

فالعلامات «سكّان ـ سألتهم ـ فاح ـ قطّان ـ أخي شجن ـ القوم ـ أشجان» المنتشرة في أنحاء المقطوعة جميعها تسهم تصريحاً أو تلميحاً، في الإشارة والإحالة إلى المعنى الضِّمني خلف صياغة المقطوعة خلافاً لغرضها الظّاهر «الغزل والتّشبيب» لتدخل بالمتلقِّي إلى ما قصده الشَّيخ إذ يقول: «لما كانت المناظر الإلٰهيّة لا تشبُهَ لها إلا بالمنظور إليه وهو اللّٰه سبحانه،... فهو في قلب العبد، لكنه لما لم يُعطَ تجلٍّ في هذه الحالة، لم توجد المناظر فبانت مع كونه في القلب»[1] قد يكون من غير الممكن ـ في غالب الأحيان ـ إدراك المعنى الضّمني على هذا النَّحو من التَّحديد والوضوح: غير أن ذلك لا يعني قبول المعنى الظّاهر والتَّسليم به على علاّته، بل إن توظيف «الطِّباق» القائم على التّعارض بين المفردات أولاً، وسريان هذا التّعارض في أوصال النّصّ شاملاً معناه الجزئيَّ والعامّ، يقود حتماً إلى فهم مباطن ومحايث، يؤدّي بالنتيجة إلى خلق حالة من التّوازن والتساوق بين هذه المفردات المتعارضة، وهو ما يؤسّس لنهوض أسلوب المفارقة بشكله الفاعل الذي لا يقنع بمجرّد التّعارض الشّكلي بين ألفاظ اللُّغة، بل يهدف إلى إحداث «التّوازن بين الجمل المتعارضة بحيث تتبع الواحدة منها الأخرى»[2]، وتتآزر جميعاً في النُّهوض بالبناء المفارقيّ وصولاً إلى التَّعبير عن حالة إنسانيّة فريدة لها خصوصيتها وظروفها، ربما لا يمكن إيصالها أو التَّعبير عنها إلا وفق هذا الأسلوب دون غيره، وعلى هذا يمكن القول «برغم أن هذا النّصّ المتظاهر نصٌّ مُدَّعٍ، فإنه لا يريد أن يقنعك بما يدَّعيه، ولا يريد لك أن تصدقه»[3]، بل يستفزّك لأنْ تغوص في أعماقه

(1) ابن عربي، **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأسواق**، مصدر سابق، ص47.
(2) ولتر ستيس، **التصوف والفلسفة**، مرجع سابق، ص311.
(3) حسن محمد حماد، **المفارقة في النصّ الروائي**، مرجع سابق، ص66.

وتتلمَّس مفاتيحه وشيفراته للفوز بمكنون سرّه، وصادق قصده، وهو ما يتراءى من خلال اعتماد «الطِّباق» أداة أسلوبيّة للنُّهوض بهذه المقطوعة التي تحمل توتراً ملحوظاً يطمح الشّاعر إلى تجسيده والتَّعبير عنه وفق «تقنيّة المفارقة»، إذ يحاول التَّعبير عمّا يجد من ألم ومعاناة لعدم حصول الكشف ـ على طريقهم ـ وكيف يجدّ بأشواقه وأحاسيسه في ملاحقة ذلك الحال الذي يلتمس الاندماج فيه، وهو في الوقت نفسه يتواصل مع خالقه «ومحبوبه» عبر قلبه منطلقاً من حديث قدسي ينقله، ويعتمده، وإن نفاه المختصُّون وضعّفوا سنده، «ما وسعني أرضي ولا سمائي، ووسعني قلب عبدي المؤمن»[1] فالتَّجربة في هذه المقطوعة تنطلق من إحساس عميق بالنَّظر بين «حالين» الأوّل الشُّعور بالإخفاق بعدم الوصول إلى حالة «الكشف» التي ينشدها المتأمِّل الصُّوفيّ، والثّاني يعبر عن الرِّضى والاطمئنان لأن المقصود بالمحبة محلّه القلب، و«العارف» لا يغيب عنه بحال، فهو دائم التَّواصل مع ذلك المحبوب العظيم، وهو ـ في الوقت نفسه ـ في شوق للتَّواصل معه، بما يسمح بوصفه بأنه «وصل ولم يصل» في آنٍ معاً، «وإن كان الحقّ مشهوداً له في كل حال، غير أنه لما كان حال شهود الذات أسنى الشهود وأحلاه. . . لذلك يقوم عنده وجه الحقّ فيما عدا هذا الشهود»[2]. تلك حالة فريدة، يدّعيها المتصوِّفة، حين يذهبون أنهم يتواصلون مع الحقّ سبحانه في كل أحوالهم، على معنى المراقبة، ولكنهم في شوق دائم إلى تجلِّيه عليهم مكاشفة، إذ هو حال يعدونه من أرقى مقاماتهم، ولعلّ الشَّيخ ابن عربي رام التَّعبير عن تلك الحالة، وجليّ أنها عصيّة على الفهم فكيف بها في حال محاولة التَّعبير عنها، وما قيل من توجيه في قراءة المقطوعة هو قراءة من قراءات عديدة قد تنتج فهماً آخر وربما يكون مغايراً، غير أن السِّياق النَّصّيّ وغير النَّصّيّ يقود إلى ترجيح هذه القراءة دون غيرها.

يوظِّف الشّاعر التّقابلات اللُّغويّة في قصيدة أخرى من الدِّيوان يمكن اعتبارها من قصائده المهمّة، من حيث حجمها، ومن حيث موضوعها. فمن حيث الحجم تعد إحدى أطول قصائد الدِّيوان، حيث جاءت في خمسة وعشرين بيتاً، وقد تراوحت قصائد الدِّيوان ومقطوعاته بين بيتين في مقطوعة بعنوان «لا تعجبي»

---

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص33، وينظر تعليق المحقق.

(2) المصدر السابق، ص48.

وسبعة وثلاثين بيتاً في قصيدة «طُنُب الحسن»[1]. أما من حيث موضوعها، وهذا الأهم، فهي تجمع بوضوح بين الدّافع الحسّي المباشر لصياغة هذا الدِّيوان، وأعني به تلك الفتاة الفارسيّة الأصل عربيّة اللِّسان «النّظام»، والدّافع الرُّوحيّ غير المباشر الذي هو من شأن الشَّيخ وأسلوب طريقته في التَّعبير، وهو ما أشار إليه «بالتنزُّلات الرُّوحانيّة والإشارات الإلٰهيّة»، تلك قصيدته التي مطلعها [الخفيف]:

مـرضـي مـن مـريـضـة الأجـفـانِ عـلِّـلانـي بـذكـرهـا عـلِّـلانـي

فالقصيدة منذ مطلعها تعتمد التّقابل بين «المرض والتّعليل» أي بين ما الشّاعر عليه فعلاً من المعاناة وعدم الاعتدال، إذ يفسِّر المرض بالميل في هذه القصيدة، وبين ما يطمح إليه، من اعتدال الحال والبرء من هذا المرض، بخاصَّة وهو يشير إلى أسبابه، والشَّيخ ابن عربي يشير صراحة إلى اعتماد «المقابلة» مكوِّناً أساسيًّا على المستوى اللُّغوي عند شرحه للبيت الثّاني منها، إذ يقول «هَفَت: تحركت، وناحت: ندبت، على المقابلة»[2]، ولعلّ ابن عربي عندما عبّر بالمقابلة، قصد إلى أنه إنما أراد المغايرة والتّخالف، وليس على معنى التّضادّ، أو تعدد التّقابل. غير أن بنية المفارقة اللُّغويّة تتركّز في منتصف القصيدة تقريباً، عند قوله [الخفيف]:

طـال شـوقـي لِـطَـفـلـة ذات نـثـر ونـظـام ومـنـبـر وبـيـانِ

مـن بـنـات الـمـلـوك مـن دار فُـرْسٍ مـن أجـلّ الـبـلاد مـن أصـبـهـانِ

هـي بـنـتُ الـعـراق، بـنـتُ إمـامـي وأنـا ضـدُّهـا سَـلِـيـلٌ يـمـانـي[3]

وتمثل هذه الأبيات الثلاثة نقطة رئيسيّة في القصيدة، بل في الدِّيوان بكامله، يمكن أن توضح العلاقة الجدليّة «المتعارضة» التي ينطلق منها الشّاعر في بناء هذا الدِّيوان الذي أراد له أن يحمل تجربتين عميقتين، يذهب الشَّيخ إلى أن إحداهما مؤشرة للأخرى ودالّة عليها،إذ يعتبر الحبّ الإنسانيّ سبيلاً إلى الحبّ الإلٰهيّ، كما سبق بيانه، وهو في هذه القصيدة يصرِّح بالتي ألهمته هذا النّصّ الشِّعري، وما ضمّنه إياه من المواجد والأشواق، ومن ثم صحّ له أن يسميه **ترجمان الأشواق**.

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص100.
(2) المصدر السابق، ص100.
(3) المصدر السابق، ص107.

لقد استبدَّ الشَّوق بالشَّيخ لتلك الفتاة الطفلة فصرّح باسمها في حقل من الدوالّ المتعلقة بالكتابة والإنشاء والخطبة والبيان، تورية «نثر ـ نظام ـ منبر ـ بيان» غير أن المقصود هو اسمها «نظام»، وبخاصَّة وهو القائل «فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكني» ولذلك يسترسل في التَّعريف بها، وتقديم المزيد من معالمها الشخصية تدريجيًا فهي «من بنات الملوك» وقومها «الفرس»، وبلادها «أصبهان» وسكنها الحالي «العراق» وتحديداً بنت شيخه «زاهر بن رستم». . وهكذا تقدّم هذه المعشوقة «مريضة الأجفان» رويداً رويداً، وكأنها صورة تستدعى من غيوم الذاكرة بعد طول غياب «طال شوقي»، لقد اكتملت الصورة ظهوراً ووضوحاً، بعد مسيرة طويلة ومخادعة، حاولت قدر الجهد، التمويه والتَّورية عن هذه المعشوقة، استخدم الشّاعر أثناءها وسائل فنيّة عديدة: من تعمّد للتنكير «طفلة لعوب» «غزال ربيب»، «بنات الخدور» «كواعب وحسان» وتعديد لأسماء المعشوقات عند شعراء الغزل «واذكرا لي حديث هند ولبنى وسُليمى، وزينب وعنان» وتورية باسمها «النظام» الذي جاء به مقابلاً للنثر «ذات نثر ونظام».

لتكون نتيجة ذلك التّصريح بالتَّناقض الذي يحكم هذه التَّجربة وعلاقاتها الظّاهرة والخفيّة، «وأنا ضدُّها سليل يماني» فالشّاعر يقف مأزوماً بين شوقه وهيامه، وبين خصوصيته وأحواله المعروفة عنه والمنسوب إليه «الصَّلاح والدِّين».

فالسُّؤال المتوقَّع «هل رأيتم، يا سادتي، أو سمعتم أن ضدَّين قطّ، يجتمعان»[1]، هذه الحزمة من التَّناقضات اللُّغويّة «نثر ـ نظام»، «بنت ـ أنا»، «العراق ـ يماني»، «أن ضدين ـ يجتمعان» التي يؤكّدها التّصريح بالضديّة في قوله «أنا ضدُّها»، «وأن ضدَّين يجتمعان»، تمثل أساساً لانطلاق تفاعلات أسلوب المفارقة في اتجاهات متعدِّدة ومتواصلة من مكوِّنات القصيدة بأسرها، وتسري إشعاعاتها في مكوِّنات الدِّيوان، بما تؤكده من الجمع بين الموضوعين المدمجين فيه، حبّ الإنسان، وحبّ اللّه، فلو تراجعنا قليلاً إلى الأبيات المتقدِّمة عن هذه الحزمة، لظهر لنا العديد من الإيماءات والإشارات إلى المعنى المضمر خلف هذا الأسلوب الغزليّ المؤسس على بنية المفارقة، وبخاصَّة في قوله [الخفيف]:

(1) المصدر السابق، ص107.

طلعتْ في العيان شمساً، فلما أَفِلَتْ أشرقت بأُفق جناني

يا طلولاً برامةٍ دارساتٍ كم رأتْ من كواعبٍ وحسانِ

بأبي ثم بي غزالٌ رَبِيبٌ يرتعي بين أضلعي في أمانِ

ما عليه من نارها فهو نورٌ هكذا النورُ مُخْمِدُ النيرانِ

فلا شكّ أن هذه الأبيات تحمل إشارات واضحة لما ذهب إليه الشَّيخ في شرحه إلى أن الغزل والتّشبيب في **التّرجمان** يحمل معانيَ ثوانِي هي المقصودة فعلاً، مع استقامة إرادة المعاني الأُوَل، وسيأتي الحديث عنها لاحقاً، المقصود هنا أن التّقابلات اللُّغويّة في الحزمة التي سبق ذكرها، أدّت إلى إقامة البناء المفارقيّ الذي سرت ظلاله في المعنى على امتداد القصيدة، بل وإلى أبعد من ذلك، ومثلما امتدّت تداعيات «التّضادّ» المتمركزة وسط القصيدة إلى أوَّل بيت فيها، امتدت كذلك حتَّى آخرها، ويؤكد هذا الزعم التضمين الذي أورده الشّاعر في البيتين الأخيرين من القصيدة [الخفيف]:

أيها المنْكِحُ الثريا سُهَيْلاً عمرَكَ اللَّهَ كيف يلتقيانِ

هي شاميةٌ، إذا ما استهلَّتْ وسهيلٌ إذا استهلَّ يماني[1]

والشّاعر إذ يستدعي هذين البيتين من الشّاعر عمر بن أبي ربيعة، ويصفه بالكذب والجنون، لأنه يقول باستحالة التقائهما، ناهيك عن اجتماعها، فهو يستدعي ـ بوعي أو بدونه ـ التّناقض فيهما بما ينسجم والحالة التي يعانيها، حتَّى وإن أدّعى إمكان الاجتماع والتّناقض في آنٍ معاً، تمشّياً مع الفكرة الصُّوفيّة، لكنّه يعترف بأن هذا الذي يذهب إليه ويزعمه مما لا يستقيم عقلاً، بل من شأنه أن «يذهب العقل فيه» أي يحتار وتختلط عليه الأمور. يقول [الخفيف]:

لو ترانا برامةٍ نتعاطى أكؤساً للهوى بغير بَنانِ

والهوى بيننا يسوق حديثاً طيّباً مطرباً بغير لسانِ

لرأيتم ما يذهبُ العقلُ فيه يمنٌ والعراقُ معتنقانِ

(1) المصدر السابق، ص109.

ويؤكد التّحليل السّابق أن الدّافع إلى تضمين البيتين في آخر القصيدة إنما كان استجابة لشعور ما يضغط بالتّناقض على التّجربة برمتها، قد يتضح الأمر بالاستعانة بالشُّروح التي وضعها الشّاعر بعد فترة لأبيات ديوانه، ففي شرحه لقوله «لرأيتم ما يذهب العقل فيه . . . . . إلى آخر البيت» يقول الشَّيخ ابن عربي «لو رأيتم هذه الأحوال التي نحن فيها لرأيتم مقاماً وراء طور العقل. . . إشارة إلى ما قال أبو سعيد الجزار، وقيل له: بم عرفت اللّه؟ فقال: بجمعه بين الضِّدّين. . . خلافاً لما تعطيه قوة العقل»[1]، فإذا كان بعض الفقهاء قد استبعد أن يكون ما جاء في ديوانه من غزل وتشبيب مقصوداً به ما وراءه من المعاني الرُّوحانيّة، وإن عشقه لتلك الفتاة ما كان إلا دافعاً إضافيًا لترقّيه في حبّه الإلٰهيّ وغيابه فيه، فإن ذلك منوط بالدَّليل العقليّ، «والعقل لا يُعطي سوى ما تقتضيه قوته، في نظره في دليله لا غير[2]، وما يذهب إليه الشَّيخ ابن عربي ويعالجه في ديوانه هذا متعلق بالأسرار الرَّبّانيّة، «والسرّ الرَّبّانيّ يعطي أيضاً ما يليق به، وما في قوته» وعلى ذلك فلا محلّ للاستغراب، ولا معنى لرد ما قاله الشَّيخ أوالنكير عليه «فقد يستحيل أمر ما بالنسبة للعقل، ولا يستحيل ذلك بالنسبة للحقّ»[3]، وانطلاقاً من هذا ليس لأحد الحقّ في أن يرفض، قطعاً، ما يذهب إليه الشَّيخ من إيراد تلك المعاني والتنزُّلات في هذا الأسلوب من الغزل والتّشبيب، وإن كان في الأمر تناقض ومفارقة، تتبدّى مظاهرهما اللُّغويّة والأسلوبيّة، وتجلّياتهما الدَّلاليّة في كل مكوِّنات الدِّيوان، وبصرف النَّظر عن موقف الباحث الفكري من بعض مزاعم المتصوِّفة ومريديهم فإن بنية الدِّيوان تنهض على هذا الأساس، ولا يمكن إعادة استنطاق نصوصه إلا عبر قراءة مدعّمة بهذا الوعي، أو بوعي شبيه، بخاصَّة وأن الشَّيخ ابن عربي يقرِّر في هذا الموضع المفصليّ من ديوانه ـ شرحاً ـ «وحظ العقل معرفة كون الحقّ إلٰهاً أوجدنا ونحن مفتقرون إليه في إيجادنا واستمراره»[4].

وهذه الأهميّة الخاصَّة التي أفردها ابن عربي لهذه القصيدة تدعم القول

(1) المصدر السابق، ص105.
(2) المصدر السابق، ص108.
(3) المصدر السابق، ص108.
(4) المصدر السابق، ص109.

باعتبارها نقطة ارتكاز رئيسيّة في الدِّيوان بما حوته، تلميحاً وتصريحاً، متناً وشرحاً، من إشارات مهمّة إلى أساس إنشاء الدِّيوان، والمنطلقات الفكريّة التي يصدر عنها الشّاعر فيه، والأسلوب الذي اختاره لإنجازه للنُّهوض بهذه المهمّة المزدوجة.

وما من شكٍّ في أن هذه القصيدة اعتمدت «المطابقة» ضمن ما اعتمدته من وسائط فنيّة لإنجاز ما تقدم، فالطِّباق ـ بهذا التَّوظيف ـ ليس مجرَّد حلية بلاغيّة شكليّة أو حيلة أسلوبيّة للجمع بين المتقابلات فيما يشبه التّرف الذِّهنيّ والأسلوبيّ، بل هو في هذه القصيدة وفي غيرها من التَّوظيفات النّاجحة، دعامة أساسيّة في البناء الفنّيّ والأسلوبي للنصّ الشِّعري، وهو في هذه الحالة، يعبّر عن ضرورة داخليّة للمبدع نفسه أكثر منه حلية شكليّة، أو وسيلة إثارة ولفت انتباه للمتلقّي، وإن كانت نتيجته بعضاً من هذا.

إن مركز القصيدة الذي تمثَّل ـ في تقديري ـ في الأبيات «16-17-18-19»، يتأسَّس على الطِّباق بكلِّ وضوح، وتأتي أبياته بشكل مترابط لا يسمح بالتّغيير في ترتيبها، ولا بحذف أيٍّ منها، ما يؤكِّد أن هذه المقطوعة المشتملة على الأبيات الأربعة هي مركز القصيدة، بل مركز الدِّيوان بأسره، وتحمل في تضاعيفها «الرقم السرّيّ» ـ إن جاز التَّعبير ـ للدُّخول إلى أجواء الدِّيوان، بنية ومعنى، فبدونها لا يمكن أن يجد التّوجيه الذي ذهب إليه «فقهاء الشام» محملاً، بل وسنداً قوياً، فهم من خلال قراءتهم لهذه القصيدة، وهذه الأبيات تحديداً، وفهمها على ظاهر دوالِّها وتراكيبها لم يكن أمامهم إلاّ ما ذهبوا إليه من أن الشَّيخ إنما يتستَّر خلف تأويلاته ورموزه، ودافعه إلى ذلك ما نُسب إليه من الصَّلاح والدِّين، أما ظاهر النّصّ فلا يشير إلاّ إلى «الغزل والتّشبيب» بتلك الفتاة الفارسيّة، فالأبيات المتقدِّمة تمثِّل دليلاً قطعيًّا على ما ذهب إليه بعض الفقهاء، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن اكتشاف البناء المفارقيّ في هذه القصيدة، ومن خلال استنطاق مركزها بما يمثله من قيمة بنائيّة فائقة، يعزِّز الوجه الآخر «الضّمنيّ» من المعنى، وهو قصد الشّاعر على ما جاء في شرحه لديوانه، وهو في الوقت نفسه يعزِّز وجهة النَّظر التي ينطلق منها الباحث، والقائلة بأن هذا الدِّيوان خصوصاً والنّتاجات الصُّوفيّة عموماً تنهض على بنية المفارقة، وهي لذلك تحتاج إلى نوع معيَّن من القراءة قد يختلف عن قراءات أخرى لنصوص مُغايرة.

وخير شاهد على ذلك الأبيات الشّعريّة محلُّ التّحليل، إذ لو أخذت على ظاهرها لما أمكن حمل مجمل الدّيوان إلا على ظاهره، وهو ما نفاه الشّيخ في شرحه، ولا تسلم به وحدة البنية الفنّيّة للدّيوان التي تعتمد «المفارقة» وسيلة فنيّة لإنجاز هذا النّصّ المزدوج، على الرغم من أن القراءة الأولى للأبيات لا تقدّم غير معناها الظّاهر [الخفيف]:

طال شوقي لطفلة ذات نثرٍ ... «ونظامٍ» ومنبرٍ وبيانِ

من بناتِ الملوك، من دار فرسٍ ... من أجلِّ البلادِ من أصْبهانِ

هيَ بنتُ العراقِ، بنتُ إمامي ... وأنا ضدها سليلٌ يماني

هل رأيتم، يا سادتي، أو سمعتم ... أن ضدّين قطُّ يجتمعانِ

لكن القراءة التّحليلية الفاحصة ـ كما تقدَّم ـ تقول شيئاً آخر، إذ يتراءى خلف هذا التّصريح المريح باسم المحبوبة «نظام» وأصلها ونسبها والبلد الذي تنحدر منه، معنى آخر مقصود، يحيل عليه النّصّ، عندما يأتي البيت الأخير في أسلوب الاستفهام، يحمل في طيّاته معنى النفي «الإنكار»، وإذا ما تحقق الذي تقدم من اجتماع هذه الأضداد التي ركزت بعناية في المقطوعة، وشملت كلَّ مكوِّناتها، وبخاصَّة حين يتعلَّق الأمر بالشخصيَّتين الرئيسيَّتينِ في النّصّ، الشّاعر والفتاة «الرَّمز»، عندها يتركَّز الطِّباق «هي ـ أنا»، «بنت ـ سليل»، «العراق ـ يماني» وتأتي مفردة «ضدّها» لتؤكد على أن الطِّباق الذي يعمُّ هذا التَّركيب، مؤسَّسٌ على «التّضادّ»، وليس بأي شكل آخر مما قد يذهب إليه المتلقِّي، وابن عربي هنا يبتكر طباقاته الخاصَّة التي لم تعهدها اللُّغة، وقد خرج بها عن معناها الوضعي لتعبر عمّا يجد، وتشكل مفارقة سياقية دقيقة المأتى والإدراك، تُشْكِلُ على من لم يكشف أبعادها الدَّلاليّة، ثم يأتي البيت الرابع في المقطوعة متسائلاً، وفي الوقت نفسه، منكراً، أن يكون هناك أدنى احتمال لاجتماع هذه الأضّداد في حيِّز العقل وفي حدود أطواره، وإن حدث هذا، فهو إما في عالم الخيال والأحلام، وإما أنه خارج أطوار العقل وتحديداته، وسيأتي لاحقاً تحليل مثل هذا التَّوظيف «الخيالي» في الدّيوان موضوع الدِّراسة.

لقد اعتنى البلاغيُّون والنُّقّاد الأوائل بالمطابقة والمقابلة، وذهبوا فيهما مذاهب شتّى، دلَّت جميعها على ما لمسه أولئك النُّقّاد والبلاغيُّون من أهمّيّة وفاعليّة لهذا

النَّمط من التَّوظيف الفنّيّ لأساليب البلاغة العربيّة وفنونها، ولعلهم تحسَّسُوا دقة بعض توظيفاتها الفنّيّة، حين قال القاضي الجرجاني في المطابقة، «ولها شعب خفيّة، فيها مكامن تغمض، وربما التبست بها أشياء لا تتميَّز إلا للنظر الثاقب، والذِّهن اللّطيف . . .»[1]. «والغموض والالتباس» الذي تحسَّسه القاضي الجرجاني في بعض أنماط المطابقة وأشار إليه، هو المقصود من التَّوظيف الفنّيّ للطِّباق، وهو نفسه الذي قاد إلى تلك الحَيْرة وذلك التردّد والارتباك الذي انتاب المتلقّي عند تعامله مع النّصّ موضوع الدِّراسة، لأنه ـ في تقديري ـ ينهض على بنية المفارقة موظّفاً «الطِّباق» من ضمن ما يعتمد من وسائط فنيّة وأسلوبيّة، وإنما المقصود الطِّباق بمعناه الفاعل، لا بمعنى التَّناقض الشّكلي الذي لا مزيّة للمبدع فيه، وقد يكون مسيئاً لبنية النّصّ إذا جاء مقصوداً لذاته، بل لقد اختلف النُّقّاد القدامى في ماهيّته، لأنهم وجدوا أنه يحمل الاختلاف ظاهراً، ربما ليحمل الانسجام والتوافق ضمناً، ولذلك قالوا: «المطابقة في الكلام، أن يأتلف في معناه ما يضادّ في فحواه»[2] وهو ما يشير إلى عدم وقوفهم أمام مجرّد التّضادّ الذي يحمله متن النّصّ، بل بحثوا ما تحته وما وراءه من معنى كامن فاكتشفوا أنه قد يكون موافقاً ومنسجماً، ولعله لهذا السبب خالفهم قدامة بن جعفر في فهمه للمطابقة، فهي «عند جميع النّاس، جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت شعر، إلا قدامة ومن تبعه، فإنَّهم يجعلون اجتماع المعنيين في لفظة واحدة مكرّرة طباقاً»[3]، اجتماع المعنيين في اللَّفظة الواحدة جعل قدامة يعده طباقاً من طابق بين الشَّيئين إذا جمعهما الواحد فوق الأخر «سبع سموات طباقاً»، فكأنَّ المطابقة عنده تحمل إلى جانب التّضادّ، المعنى المزدوج للمفردة ومن ثم للتّركيب الموظّفة فيه، فهو يشترط إيراد لفظتين متشابهتين في البناء والصِّيغة مختلفتين في المعنى، كقول زياد الأعجم [الطويل]:

ونُـبِّـئـتُـهـم يـسـتـنـصـرون بـكـاهـلٍ   ولـلُّـؤمِ فـيـهـم كـاهـلٌ وسـنـامُ [4]

---

(1) علي بن عبد العزير الجرجاني (القاضي)، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وأخر، دار إحياء الكتب العربية، د.ط.، د.ت.، ص44.

(2) ابن رشيق، **العمدة**، مصدر سابق، ج2، ص5.

(3) المصدر السابق، ص5.

(4) أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، مصدر سابق، ص307.

ولسنا في وارد البحث في مدى ملاءمة المصطلح ودقّته، وعلامَ استقر عند متأخِّري البلاغيّين، المقصود هو التفات الأوائل من النُّقّاد والبلاغيّين إلى المعنى المزدوج الذي يحمله الطِّباق أو المطابقة، وما يمكن أن تشيعه من ظلال احتماليّة تقود إلى نوع من الغموض واللَّبس في الوصول إلى المعنى المقصود، وتنبه بعضهم إلى ما يحمله الطِّباق «التّضادّ» من استدعاء مباشر للمعنى المضادّ، فالبياض يستدعي السواد، والحياة تقود إلى الموت.. وهكذا، كما أشاروا إلى «طباق السَّلب» وإلى الطِّباق غير الصَّريح «المخالفة».

فالمطابقة ـ كما يقول صاحب الإشارات ـ «هي أن تجمع في كلام واحد بين المتقابلين، سواء كان التّقابل صريحاً أو غير صريح، وسواء كان التّقابل بالضّدّيّة أو بالسَّلب والإيجاب، أو بغيرهما،...»[1]؛ فالتّقابل الصّريح هو طباق الإيجاب أي بالجمع بين الضِّدَّين في النّصّ كما سبق، وغير الصّريح المغاير الذي لا يقوم على التّضادّ ولكنه يحمل معنى المغايرة التي هي أشبه بالتّضادّ، بما يمكن حمله على معنى المخالفة، أما طباق السَّلب فهو «أن تبني الكلام على نفي الشيء من جهة وإثباته من جهة أخرى...»[2]؛ واللاّفت أن جميع وجوه الطِّباق السّابقة قد اجتمعت، بقصد أو بدونه، في الأبيات الأربعة المتقدمة، سواء من حيث التّضادّ الصّريح في «نثر ـ نظام، هي ـ أنا» أو غير الصّريح «المخالفة» في «العراق ـ يماني» لأن ضد العراق الشّام وليس اليمن كما هو معروف، وفي «بنت ـ سليل» فضَدُّ البنت ولد وليس سليل، وربما يتبادر إلى الذهن أن «هي» ليست على الضِّدّ من أنا، بل ضدها «هو» غير أن الإمعان يسفر عن تضادّ أكمل بين «هي ـ أنا» فالغياب المفرد المؤنث يقابله الحضور المفرد المذكر، أما البيت الرَّابع والأخير في المقطوعة «المَرْكَز» فهو يحمل معنى النّفي وإن جاء في صيغة الاستفهام، فهو يشير إلى نفي اجتماع هذه الأضداد، ولمّا عدم تحقق ما تقدم فعليًّا، فهو بمعنى «التّضادّ السَّلبي» أو طباق السَّلب المشار إليه.

«فالنَّظرة المدقِّقة للبحث البديعي تدرك أن البلاغيّين قد وصلوا... إلى كثير

(1) محمد علي الجرجاني، **الإشارات والتنبيهات**، تحقيق، عبد القادر حسين، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1، 1982، ص259.

(2) أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، مصدر سابق، ص405.

من الكشوف النَّظريّة التي نقلوها من تجريدها إلى إجراءات تطبيقيّة...، حيث لاحظوا العمق البنائي لمجموعة من النّماذج من اعتمادها على ثنائيّات تقابليّة، لكنها تسير مسار التحولات الدَّلاليّة التي تبدأ فاعليّتها من منطقة دلاليّة معيّنة إلى منطقة أخرى تتصل بالأولى نوع اتّصال»[1].

فالعلاقة بين مكوِّنات التَّراكيب والنُّصوص وإن بدت متعارضة على المستوى الشّكلي «السّطحي» لا بُدَّ لها من اتّصال من نوع ما على مستوى المضمون «العميق»، وبنية التّضادّ «المقابلة والطِّباق» تمثل هذا الاتّصال غير المرئي أفضل تمثيل، فهي قد تنفصل في البناء الشّكليّ لكنها تظلُّ محافظة على انتمائها دلاليًّا لما يبدو أنها مخالفة له، أو متعارضة معه، فالعلاقة بين المتقابلين ترقى إلى مستوى «التّضايف» بمعنى أن حضور أحد الضدين يضيف إلى الآخر ضدّه ومناقضه، «فالسّواد والبياض، والسّكون والحركة، والقيام والقعود، والإيمان والكفر كلها ينزِّلها الذِّهن منزلة المتضايفين...»[2] وحضور أحدهما يستدعي الآخر أو يشير إليه.

هذه العلاقة يضعها د. محمّد عبد المطلب في إطار ما أسماه «البعد التّكراري» الذي يحكم العلاقة بين الدوالّ في علم البديع، منطلقاً من علاقة افتراضية بين دوالّ التَّركيب التي لا تقلّ عن اثنين بوصفه حداً أدنى لتكوين ما يمكن أن يسمى تركيباً، وتجري الاحتمالات المفترضة على النَّحو التالي:

1 ـ تخالف بين الدّالَّين في المستوى السّطحي والمستوى العميق.

2 ـ توافق بين الدّالَّين في المستوى السّطحي والمستوى العميق.

3 ـ توافق بين الدّالَّين في المستوى السّطحي وتخالف في المستوى العميق.

4 ـ تخالف بين الدّالَّين في المستوى السّطحي وتوافق في المستوى العميق[3].

هذه الاحتمالات التي يمكن أن تمثلها علاقة بين دالَّين وُظِّفا في تركيب ما،

---

(1) عبد المطلب، **البلاغة العربية**، مرجع سابق، ص350، بتصرف.

(2) يُنظر المرجع السابق، ص355، وينظر المصدر هامش 11.

(3) يُنظر المرجع السابق، ص353.

لكنّ بنية «الطِّباق» قد تحمل ما هو أعمق من هذا، عندما توظَّف لتحمل معنى التّخالف السّطحي والتّخالف العميق مرّة، والتّخالف السّطحي والتّوافق العميق مرّة أخرى، ولتومئ في الوقت نفسه، إلى معنى المعنى المقصود أصلاً من وراء هذا التَّركيب، والمضمر في أثنائه، وكأنها تضيف احتمالاً خامساً للعلاقة المفترضة بين الدّالّين الموظَّفَين عبر هذه البنية «المفارقة» للطِّباق، ولعلَّها بسبب هذا الامتلاء والاكتناز في الدّلالة كانت ولا زالت «من أكثر البنى انتشاراً في الخطاب اللُّغويّ عموماً، والأدبيّ خصوصاً»[1] بأنماطها الرئيسيّة المعروفة، من الطِّباق بنوعيه «طباق السَّلب، وطباق الإيجاب»، والمقابلة والمخالفة، وجميعها وُظِّفت في **الترجمان** للنُّهوض بهذه التَّجربة الفريدة، وبقصد لا يبعد عمّا تقدم، بوعي أو بدونه، وتحقّق بامتياز أهمَّ خصيصة من خصائص الأسلوب الأدبيّ، بل وتفتح آفاقها إلى أرحب مدى، حين تعدِّد أوجه الدّلالة، وتغاير مضامين القراءة في كل مرّة «لأن خصوصيّة الخطاب الأدبيّ في قابليته للاحتمالات المتعدِّدة»[2].

من غير الممكن ـ وفق هذا الفهم ـ الادِّعاء باستقصاء أوجه الدّلالة، أو حصر القراءات الممكنة لهذا النّصّ، كما في غيره من النُّصوص الناجحة، والتي هي بالضرورة نصوص مكتنزة، وتبقى هذه القراءة توجيهاً لفهم سليم لهذا النّصّ المشكل **الترجمان** الذي طال الوقوف أمامه من الدَّارسين والباحثين وهم يقلِّبونه ذات اليمين وذات الشمال، دون أن يظفروا منه بإجابة شافية عمّا يحمل في ثناياه، وإلى أين يتّجه بمعناه، ليدخل ضمن دائرة النّصّ المتمنّع، لأنه يظهر ويضمر، ويتقنع ويسفر في آن واحد، «والنّصّ المتمنّع ليس لعبة شكليّة يستطيع صنعها أي شاعر، بل لا بُدَّ للشّاعر حتَّى يصل إلى إبداع ذلك النّصّ أن يبتل بماء اللُّغة وأن يحترق بنارها»[3]، ومنه تسري هذه المعاناة في أوصال المتلقِّي الذي يقوم بدوره «بفكّ رموز حبيبته العنيدة، وكشف قناعها الذي يأبى إلا على صاحب أدوات وأخي بَدَوات»[4]، ولقد استطاع النّصّ أن يحقِّق كل ما تقدم باعتماده بنية

---

(1) المرجع السابق، ص354.

(2) المرجع السابق، ص350.

(3) بسام قطوس، **تمنّع النص**، دار أزمنة للنشر، عمان-الأردن، ط1، 2002، ص29.

(4) المرجع السابق، ص29.

«المفارقة» والتي تبدَّت بدورها في القصيدة «من اعتمادها على ثنائيّات تقابليّة، لكنها تسير مسار التحولات الدَّلاليّة التي تبدأ فاعليّتها من منطقة دلاليّة معينة إلى منطقة أخرى تتصل بالأولى نوع اتّصال، قد تنفصل عنها في البناء الشّكلي»[1]، وتتقاطع معها في العمق، وأحياناً بعيداً في مجاهل غير المرئيّ، ومسارب المسكوت عنه وربما المجهول، وهو ما يميِّز بنية المفارقة التي تعمد دائماً إلى الانحراف عن المتوقَّع، لتقود إلى نوع من الارتباك بين ما ينبغي وما تحمله المفارقة، وتتأسَّس عليه فعلاً حين تباين تماماً بين سياقات النّصّ الظّاهرة، وتجلِّياته الخفيّة، محدثةً جوًّا مفعماً بالدهشة وربما الانبهار بهذه النتيجة غير المتوقَّعة، قد تؤدّي إلى الرفض والإنكار ـ كالحالة محلّ الدِّراسة ـ ، وذلك لأنها تعتمد «أَجِنّة المغايرة ونوايا الأضداد» وهو ما يستدعي تأملاً عميقاً ومصابرة من نوع خاص، لفكّ التّعارض بين المعنى الظّاهر والمعنى الخفيّ الغائر في أعماق النفس.

إن قصيدة «مريضة الأجفان» في **ترجمان الأشواق** ـ وكما تبين ـ تمثل حجر الزاوية والمدخل الأساسيّ والخفيّ في الوقت نفسه، للدُّخول إلى فضاءات **الترجمان** الإيمائيّة الناهضة على بناء المفارقة بأساليبه وأنماطه المختلفة، إذ يوظف الشَّيخ ابن عربي كل طاقات لغته الرامزة في هذا الدِّيوان انطلاقاً من رموزه وشخوصه في هذه القصيدة، ويستمر في تحريكها وتقديمها في صور عديدة ومواقف شتّى لكنها جميعاً ـ في تقديري ـ تعود إلى هذه الانطلاقة على نحو من الأنحاء، وعبر آليّات عديدة ومتنوِّعة، وإن كان أسلوب «التّضادّ» بصوره المختلفة يمثل الأداة الأبرز في هذا الصنيع.

2 ـ المقابلة

من الأساليب التي اعتمدها الدِّيوان للنُّهوض ببنية المفارقة ـ لغويًّا ـ المقابلة، انطلاقاً من اعتماده «الثنائيّات التّقابليّة» متغايرة المسارات بين التّوازي والتّقاطع؛ والتَّحرُّك رأسيًّا وأفقيًّا، فالمقابلة تتيح مجالاً أوسع لتوظيف التّناظر بكل إمكانيّاته الدَّلاليّة واللُّغويّة.

---

(1) المرجع السابق، ص350.

جاء في **لسان العرب** «والمقابلة: المواجهة، والتّقابل مثله، وهو قبالك، وقبالتك أي تجاهك، ومنه الكلمة: قبال كلامك!... قِبالاً لكلمتك كقولك حِيال كلمتك[1].

فمقابلة الكلام تعني أن يكون بين قسميه علاقة ما، تحمل شيئاً من التّعارض أو التّناظر على معنى المغايرة والاختلاف المفضي إلى أن يحمل بعض الكلام ردًّا أو جواباً عمّا سبقه وكان سبباً في إلحاقه به، وتصنيفه في مقابلته، ومنه «قابل الشيء بالشيء مقابلة وقبالاً: ناظره... ومقابلة الكتاب بالكتاب وقباله به: معارضته، وتقابل القوم: استقبل بعضهم بعضاً... ومنه قوله تعالى: ﴿إِخْوَانًا عَلَىٰ سُرُرٍ مُّتَقَابِلِينَ﴾ [الحِجر: 47][2]، وإذا كانت المقابلة على معنى المعارضة قد تعني الموافقة أو التّأكد منها، فإنّها تحمل معنى التّضادّ والتّعارض مظنّة الاختلاف فأساس المقابلة مظنّة التّخالف لا التّوافق، كما أن التّقابل يحمل معنى التّناظر المؤسَّس على المغايرة والمخالفة.

وقد عرَّفها صاحب **الصناعتين** بقوله: «المقابلة: إبرام الكلام، ثم مقابلته بمثله في المعنى واللّفظ على جهة الموافقة أو المخالفة»[3]؛ فهي عنده على ضربين إما بالموافقة أو المخالفة؛ ويظهر من الأمثلة التي ضربها صاحب **الصناعتين** للنّوع الأوَّل منها، أنها تحمل معنى «التّضادّ» حتّى في حالة الموافقة ظاهريًا، ومن ثم فالمقابلة تتأسس على معنى المغايرة التي تحمل معنى التّضادّ والتّعارض، ففي قوله تعالى: ﴿فَتِلْكَ بُيُوتُهُمْ خَاوِيَةً بِمَا ظَلَمُوٓا۟﴾ [النّمل: 52] يرى العسكري أن «خواء بيوتهم وخرابها بالعذاب مقابلة لظلمهم»، وليس خافياً أن العذاب إنما جاء جزاء للظُّلم وردًّا عليه، وإن ظهر مشابهاً له، ومتجانساً معه؛ لكنه تضمَّن معنى التّعارض المطلق بين ما ذهب إليه الطّاغون والمتجبِّرون من اعتداء وبغي، وبين ما قضاه تعالى في حقهم عدلاً وإنصافاً.

ويستدل أيضا بقوله تعالى: ﴿وَمَكَرُوا۟ مَكْرًا وَمَكَرْنَا مَكْرًا﴾ [النّمل: 50] وقوله تعالى: ﴿نَسُوا۟ ٱللَّهَ فَنَسِيَهُمْ﴾ [التوبة: 67].

---

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: قبل.
(2) المصدر السابق.
(3) أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، مصدر سابق، ص337.

وليس خافياً أن مكر اللَّه تعالى يأتي عقاباً للماكرين، ومغايراً له في المعنى والقصد، وإن بدا على معنى الموافقة «مشاكلة»، كما أن اللَّه تعالى لا ينسى ولا يعزُب عن علمه شيء، وإنما جاء إمهالهم والإملاء لهم جزاء لهم بما نسوا اللَّه، حتَّى يظهر الأمر للغافلين وغير العارفين وكأنه نصرة وتأييد ولكنه إمهال وإملاء ليكون ذلك سبباً في عذابهم وأخذهم، وعلى هذا، فالأسلوب تأسَّس على التّضادّ والتّعارض، وإن ظهر على معنى الموافقة.

ويذهب أبو هلال العسكري إلى أن المقابلة قد تأتي من جهة مقابلة المعاني والألفاظ، وقد تأتي من مقابلة الألفاظ فقط، وكأنه يمايز بين المقابلة الفنّيّة النّاجحة التي تنطلق على مستوى الشكل لتحقّق تفاعلاً على معنى المغايرة أو التّضادّ في عمق التَّركيب وعلاقاته الخفيّة، وبين تلك المقابلة «اللّفظيّة» الشّكليّة المتكلفة التي تقحم في التَّراكيب والنُّصوص إقحاماً لا طائل من ورائه ولا ضرورة إليه؛ يقول: «فأما ما كان منها في المعنى فهو مقابلة الفعل بالفعل...»[(1)].

ويسوق أمثلة لذلك تنم على أن المقصود من «مقابلة الفعل بالفعل» ليس «الفعليّة» التي هي نقيض «الاسميّة» من أقسام الكلام؛ وإنما المقصود «مقابلة الفعل بالفعل» هو قيام فعل «ثواباً أوعقاباً» نظير فعل معيَّن قام به فاعل ما، فيأتي ذلك الفعل جزاء له، وردًّا عليه، ويمكن أن يحمل على هذا الفهم استشهاده بقوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّىٰ يُغَيِّرُوا۟ مَا بِأَنفُسِهِمْ﴾ [الرعد: 11] فالآية الكريمة تدل فيما تدل عليه أن تغيير أوضاع العباد «خيراً وشراً» منوط بما يعقدون العزم عليه ويعملون لأجله؛ فالقصد ليس اسميّة الجملة أو فعليّتها إنما المقصود هو إنجاز فعل نظير فعل سابق له، ويتعزز هذا الفهم بتعليق العسكري إثر قوله تعالى: ﴿وَمَكَرُوا۟ مَكْرًا وَمَكَرْنَا مَكْرًا﴾ [النمل: 50]؛ إذ يقول: «فالمكر من اللَّه تعالى العذاب، جعله اللَّه عزَّ وجلَّ مقابلة لمكرهم بأنبيائه وأهل طاعته»[(2)].

ويتأكّد بهذا الفهم معنى «التّضادّ» المضمر في المقابلة حتَّى في حالاتها التي تُظهر الموافقة والانسجام، فقول من قال إنها قد تأتي «على جهة الموافقة»، لا

(1) المصدر السابق، ص337.

(2) المصدر السابق، ص337.

يعدو الموافقة الظّاهريّة، لأن المقابلة تتأسس على المغايرة والتّناظر، وهو ما يعني المخالفة، وهذا فهم ينسجم مع المعنى اللُّغوي للمقابلة، ومن ذهب إلى غير ذلك انساق خلف ما يعطيه المعنى الظّاهر لبعض أمثلة المقابلة، وقد فصّل صاحب العمدة في ذلك بقوله «المقابلة: مواجهة اللَّفظ بما يستحقه في الحكم...، وهي تنصرف في أنواع كثيرة، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطي أول الكلام لما يليق به أولاً، وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه؛ وأكثر ما تجيء المقابلة في «الأضداد»[1]، وعلى هذا فلا سبيل إلى القول بأن المقابلة تحمل الموافقة، لأن ذلك لا يعدو ظاهر التَّركيب إن وُجِد، أما السِّياقات النَّصِّيّة، والبنى العميقة للتّراكيب فتؤسَّس على التّقابل الذي يعني المغايرة والتّناظر، ويحمل معنى التَّناقض أو المخالفة على أقلِّ تقدير.

ومن ذهب من الباحثين إلى وجود «مقابلة على سبيل الموافقة»[2] يبدو أنه وقع في ظاهر لفظ العسكري عند تعريفه للمقابلة «... ثم مقابلته بمثله في المعنى واللَّفظ على جهة الموافقة»[3]، ولو أمعن النَّظر في المثال الذي ضرب لهذا النوع من المقابلة ـ مع ما انتابه من ارتباك عند شرحه ـ لتبيَّن أن المقابلة في النّصّ المشار إليه لا تخرج عن «التّعارض» بل تؤكِّده، ولكنها تقابل حالة ذلك «العَزَب» وصاحبته، بما سيؤول إليه الأمر إذا صار هو متزوجاً وأصبحت هي عَزَباً، على جهة التخيُّل، لأن الأمر المتحقِّق فعلاً هو ما سيق وصفاً «لذات بَعْلٍ» مع هذا العزب، ولعلّ الحالة المتخيَّلة التي ساقها البيت وما وعد صاحبه أن يجازيها به إذا صار وصارت إلى تلك الحال هي التي أوقعت من حمل الأمر على الموافقة.

يضيف أبو هلال العسكري إلى القسم الذي تقدَّم «مقابلة الفعل بالفعل» قسماً ثانياً يسمِّيه «مقابلة الألفاظ»، إذ يقول: «... فهذا مقابلة باللَّفظ والمعنى، وأما ما كان منها بالألفاظ، فمثل...»[4]، ويسوق أمثلة لذلك منها قول عمرو بن كلثوم [الوافر]:

(1) ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، مصدر سابق، ج2، ص15.
(2) نجلاء علي حسين، **بناء المفارقة في فن المقامات**، مرجع سابق، ص73.
(3) أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، مصدر سابق، ص337.
(4) المصدر السابق، ص337.

ورثـنـاهـنّ عـن آبـاءِ صـدقٍ ونُـورثـهـا إذا مِـتْـنـا بَـنِـيـنـا

وليس خافياً أن البيت ينهض على «التّضادّ» بكامل مكوّناته الفنيّة، ويعتمد المقابلة، بهذا المعنى، أسلوباً فنيًا، فاعلاً ومؤثراً وليس لفظيًا أو شكليًا، فالمجد تالد في قومه الذين ورثوا الخيل المُسَوَّمة عن آباء صدق، وما يصاحبها من الفروسية وأدوات القتال، وهم يتمسَّكون بها، ويحافظون عليها ليرثها أبناؤهم عنهم، ويتضح الأمر أكثر بالرجوع إلى البيت السّابق لهذا البيت - في وصف خيلهم [الوافر]:

وردنَ دوارعـاً وخـرجـن شُـعـثـاً كـأمـثـال الـرَّصـائـع قـد بَـلـيـنـا[1]

فمن الجليّ أن البيت يعتمد «التّضادّ» بين «وردن - خرجن»، «دوارعاً - شُعثاً، الرَّصائع - بلينا»، وتستمر مفاعيل هذا الأسلوب الذي اعتمده الشّاعر في المعلّقة بأكملها، وهو يسري في البيت الذي أورده أبو هلال العسكري مثالاً للمقابلة اللّفظيّة، فالتّضادّ قائم في أوصال البيت وبين مكوّناته «ورثنا - نُورث»، «آباء - بنين» فيما يؤكد تأصل هذه الصفة واستمرارها مع ما تحمل «من موت جيل وانقضائه» و«حياة جيل واستمراره».

والمثال الذي جاء به صاحب الصناعتين من النَّثر يؤشّر في الاتّجاه نفسه، أيضاً إذ يسوق قول بعضهم:

«فإن أهل الرأي والنُّصح لا يساويهم ذو الأَفْن والغش، وليس من جمع إلى الكفاية الأمانة كمن أضاف إلى العجز الخيانة»[2]، وفي تعليقه على هذا النّصّ ما يؤكّد القول بأن «المقابلة» تقوم أساساً على معنى «التّضادّ» الذي تقتضيه المغايرة في هذا السِّياق، «فجعل بإزاء الرأي الأَفْن وبإزاء الأمانة الخيانة؛ فهذا على وجه المخالفة»[3].

بهذا الفهم من التّقابل والتّناظر المؤسَّس على معنى «التّضادّ» تدخل «المقابلة»

(1) الحسين بن أحمد الزوزوني، **شرح المعلقات**، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ط، د.ت، ص210.
(2) أبو هلال العسكري، **الصناعتين**، مصدر سابق، ص338.
(3) المصدر السابق، ص338.

أداة لغويّة مهمّة، وأسلوباً فنيًا بلاغياً مؤثِّراً وفاعلاً في تشكيل بنية المفارقة، وتلوين حقولها الدَّلاليّة، وهو ما تنبّه إليه النُّقّاد والبلاغيُون، قديماً وحديثاً، فقد عدها في **الإيضاح** من المطابقة بشرط تعدد طرفي «التّضادّ» فيها، إذ يقول: «ودخل في المطابقة ما يُخص باسم المقابلة، وهي أن يؤتى بمعنيين متوافقين، أو معانٍ متوافقة ثم يؤتى بما يقابلها على التَّرتيب»[1]، وشرط التَّرتيب هذا متأخِّر، ولا يطّرد في الأمثلة التي تكرر ضربها للمقابلة في كتب الأدب والبلاغة العربيّة، وقد أشار إلى ذلك في **العمدة** عند تعليقه على بعض الأمثلة قائلاً: «فإذا جاوز الطِّباق ضدين كان مقابلة... لكن قدامة لم يبالِ بالتقديم والتأخير في هذا الباب»[2].

فالبلاغيُون يتفقون في تعدد مكوِّنات «طباق المقابلة» وفي لزوم شرطه في طرفيها، لكنهم يختلفون في ترتيب التّقابل بين أطرافها، أو ترتيب شروطها، فصاحب **المفتاح** يقول في شأن المقابلة:

«أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر، وبين ضدَّيهما، ثم إذا اشترطت هنا شرطاً شرطت هناك ضدّه، كقوله عزَّ وعلا: ﴿فَأَمَّا مَنْ أَعْطَىٰ وَاتَّقَىٰ وَصَدَّقَ بِالْحُسْنَىٰ فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْيُسْرَىٰ وَأَمَّا مَنْ بَخِلَ وَاسْتَغْنَىٰ وَكَذَّبَ بِالْحُسْنَىٰ فَسَنُيَسِّرُهُ لِلْعُسْرَىٰ﴾ [الليل: 5-10]، ويعلّق على هذه الآية الكريمة قائلاً: «لما جعل التّيسير مشتركاً بين الإعطاء والاتقاء والتّصديق، جعل ضدّه وهو التّعسير مشتركاً بين أضداد تلك وهي: المنع والاستغناء والتّكذيب»[3]، فالمقابلة تنهض أساساً على المخالفة والتّعارض، وشرطها التعدُّد بين أطرافها المتقابلة أو المتناظرة، وقد استرفد النُّقّاد والأدباء حديثاً ذلك التُّراث وتفاعلوا معه، وأصبحت المقابلة وظلالها الشّكليّة وحقولها الدَّلاليّة أعمق من هذا، حين أصبحت تؤسِّس للانسجام والتّوافق عميقاً، وإن كانت وسيلتها لتحقيق ذلك هي المغايرة والتّعارض، فالمقابلة من البنى المركَّبة في «التّعارض» لكنها تتحرك ضمن حقل التّناسب بين أطرافها إذ «إن التَّناقض يمثِّل تناسباً على نحو من

(1) الخطيب القزويني، **الإيضاح**، تعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3، 1993، ص388.
(2) ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، مصدر سابق، ج2، ص15.
(3) السكاكي، **مفتاح العلوم**، تعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ص424.

الأنحاء»[1]، وإن جاء في بعض الحالات على غير علاقة ظاهريّة، فقد تبدو بعض بُنَى المقابلة بحيث «لا يكون بين مفرداتها تناسب على مستوى السَّطح، لكن العمق يربط بينها على التّناسب...»[2].

ويمكن أن يتضح الأمر بشكل أكثر جلاءً، فيما يخص «المقابلة» التي يمكن توظيفها والاستفادة منها في الأسلوب «المفارقيّ» بالإمعان فيما ذهب إليه د. محمّد عبد المطلب وهو يتابع أنساق التّقابل والتماثل وما يمكن أن تؤدّيه في النُّصوص الموظَّفة فيها، عندما تكون ناشئة عن علاقة تفاعليّة متوتِّرة بين الواقع ومكوِّناته، ورؤية المبدع وظروفه الخاصَّة «فهناك انطباع يختزنه العقل عن العالم، وكلَّما بعث الشّاعر هذا الانطباع أدّى ذلك إلى مسلك لغوي ذي خواصّ مميزة، ربما كان التّقابل أبرز نتائجه»[3]، فالتّقابل هنا ليس شكليًّا وليس مقصوداً لذاته، بل يحمل معاناة من نوع ما، تكون أسلوب المبدع وطريقته في الكتابة، جرّاء إعادة إنتاج بعض معطيات الواقع، بعد تعديلها، أخذاً وعطاءً، «وهذا التّقابل يشكل أنساقاً تكون أعمق من الدّلالة السريعة التي يمكن أن تطفو على سطح الخطاب الأدبيّ»[4]، فأي فهم سطحيّ لعلاقات التّقابل، حتَّى وإن كانت تشير بالتّوافق وتغري بالانسياق والاتساق، يقود إلى تسطيح للعمل الأدبيّ وظلم لصاحب التَّجربة، فأنساق التّقابل «تمثل بنية موازية ـ من حيث البناء اللُّغوي ـ لبنية الدّلالة، فيكون بينهما تماسّ يؤدي إلى التّماثل، ويكون بينهما تقاطع يؤدي إلى التّقابل، وغالباً ما يؤدي ذلك إلى بروز البنية الشِّعريّة...»[5]، وبذلك تدخل «المقابلة» بأوجهها المختلفة، أداة أثيرة في بناء أسلوب المفارقة التي هي من البنى الأثيرة في الحساسيّة الشِّعريّة، فالتّماس والتّقاطع بين البنية اللُّغويّة السّطحيّة وما يضمره النّصّ من معانٍ عظيمة جمّة يسكت عنها إما عجزاً أو صوناً وضنًّا بها، يدخل النّصّ المعتمد لهذا الأسلوب ضمن دائرة المفارقة، ليصبح مكمناً لجمال دفين ودهشة مؤجّلة بانتظار قارئه «الضّمني» الذي لا بُدَّ أن يقابله على حالات التّداول.

(1) عبد المطلب، **البلاغة العربية**، مرجع سابق، ص355.
(2) المرجع السابق، ص356.
(3) عبد المطلب، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، مرجع سابق، ص147.
(4) المرجع السابق، ص147.
(5) المرجع السابق، ص147.

«ومن هنا يكون النّصّ موقعاً لإبداع في حالة كُمُون، ولطاقة جماليّة مستترة ثم لقارئ تجريدي لا بُدَّ من أن يتحقق بحسب امتداد تاريخ تداول النّصّ»[1]، ويصدق هذا الوصف للنصوص المكتنزة النّاجحة على **ترجمان الأشواق** للشّيخ ابن عربي، بل إن معظم نتاجاته النَّثريّة والشِّعريّة قابلة للوصف الذي تقدَّم، وهي بهذا تقدِّم نموذجاً مثاليًا للنّتاجات الصُّوفيّة الرّائعة، بوصفها إحدى أغنى وجوه الإبداع في اللُّغة العربيّة.

من القصائد التي اعتمدت «المقابلة» أسلوباً فنيًا على مستوى اللُّغة لبناء المفارقة، قصيدة بعنوان «زفراتٌ مُصْعِدة» يقول فيها [الرَّمَل]:

أَنْجَدَ الشَّوْقُ وأَتْهَمَ العزاءُ   فأنا ما بين نَجْدٍ وتِهامْ

وهما ضدان لن يجتمعا   فَشَتاتي ما له الدهرَ نظامْ

ما صنيعي ما احتيالي دُلّني   يا عَذُولي لا تَرُعْني بالملامْ

زفراتٌ قد تعالت صُعّداً   ودموعٌ فوق خدّيَّ سِجامْ

حنَّتْ العِيسُ إلى أوطانِها   من وجى السير حنينَ المُستهامْ

ما حياتي بعدهم إلا الفنا   فعليها وعلى الصبر السلامْ[2]

تنطلق المقطوعة من المقابلة في صدر البيت الأوَّل منها بين «أنجد الشَّوق» و «أتهم العزاء»، إذ يضع الشّاعر إقليم نجد في مقابلة إقليم تهامة، وهما من أنحاء جزيرة العرب، وربما قصد ما هو أبعد بالمقابلة بين معنيهما العامّ، حيث تدلّ «نجد» على المرتفع من الأرض، بينما تدلّ «تهامة» على المنخفض منها، وهو الأَوْلى، لأن إقليمَيْ نجد وتهامة في حيِّز واحد من جزيرة العرب، فالنّجد من الأرض «ما غلظ منها وأشرف وارتفع واستوى، ... والغور هو تهامة، وما ارتفع عن تهامة... فهو نجد»[3]؛ كما يضع «الشَّوق» مقابل «العزاء» وفيها مقابلة على معنى المخالفة لأن ضِدّ الشَّوق الصّبر، والعزاء ضده الفقد، ولكن العزاء هنا يحمل معنى الصّبر على الفقد والشَّوق معاً، فالمقابلة تؤكِّد معنى «التّضادّ» وتؤسِّس

(1) إدريس بلمليح، **القراءة التفاعلية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص5.
(2) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص44-45.
(3) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: نجد.

لأسلوب الامتلاء، وعندها لا بُدَّ أن تكون الذات المبدعة بين «نجد وتهام»، بين متناقضين لا يجتمعان، فهما «ضدان لن يجتمعا»، ولذلك فالشّاعر يعاني حالة من التّشَتُّت النّفسيّ لا يمكن لها أن تزول، «فشتاتي ما له الدّهر نظام» التّوتر الناتج عن التّضادّ يمتد إلى «الشّتات ـ النّظام»، وهو ليس شتاتاً عامًّا بل هو شتات ذو صبغة خاصّة تتعلّق بالذات الشّاعرة، «شتاتي»، ويعود الرَّمز يؤشّر من جديد إلى تلك الفتاة مصدر الإلهام «نظام».

إن شعوراً بالتّأزُّم انطلاقاً من إدراك دقيق لأسرار الوجود الإنسانيّ يظهر طاغياً على أجواء المقطوعة، وأمام حالة كهذه، يقف المبدع فيها على عتبات الجنون، لا بُدَّ أن يأتي السُّؤال المستغيث «ما صنيعي ما احتيالي، دُلَّني» إذ تتردَّد الحيرة والارتباك في وضوح في هذا التّساؤل المستغيث، لكن وفقاً لما جرت به العادة في مثل هذه المواقف، فإن الذّات الشّاعرة يمكن لها أن تتوقع الإجابة، ولذلك كان الاحتراز «لا ترعني بالملام»، فالإجابة المتوقعة قد تأتي على شكل لوم وتأنيب من طرف اللُّوّام والعُذّال، عند ذلك يتصاعد تأزُّم الشُّعور بالتّشظّي والتّشتّت بين إدراك الواقع ومكوِّناته، وما يتوق إليه الشَّيخ ابن عربي ويرومه، فتكون الحالة.

زفــراتٌ قــد تــعــالــت صُــعّــداً ودمــوعٌ فــوق خــدّيَّ ســجــامْ

إذ تتراكب مكوِّنات المقابلة وتعدّد مفرداتها، تبعاً لتصاعد التّأزُّم النّفسيّ الذي يعانيه الشّاعر في هذه المقطوعة، «زفرات ـ تعالت ـ صُعّداً» في مقابلة «دموع ـ فوق خدّيَّ ـ سجام» وواضح أن الشَّطر الأوَّل من البيت يتّجه بكامله إلى الأعلى، بينما يتّجه شطره الثّاني إلى أسفل بكامل مكوِّناته، وكأن الشَّطر الأوَّل مُنْجِد، والثّاني مُتْهِم، والشّاعر معلق أو ربما «ممزّق» بينهما.

يأتي البيت الخامس «حنّت العِيس إلى أوطانها» وكأنه مقحم على أجواء النّصّ، فما علاقة العيس المتعبة من كلال السَّير بما سبق وما يأتي؟

لعلَّ هذا التّساؤل والتّوقف يقود إلى توجيه النّصّ إلى وجهته المقصودة، الغائرة في أعماق مبدعه ومن ثمّ في أعماقه؛ فعدم انسجام هذا البيت مع بقيّة مكوِّنات النّصّ، ودخوله بشكل يظهر فيه مفتعلاً ونابياً، يحفز على رفضه وعدم التَّسليم به في سياقه، وهذا شرط في بناء المفارقة، كما تقدم في غير موضع،

ومن هنا تتأسَّس قراءة مفارقة للنصّ الذي سبق وأن أشّر إلى معاني التّعارض والتّأزُم، والتّشتُّت وعدم الانتظام، فشأن المسافر الحنين إلى وطنه وأصل نشأته، وعلى ذلك فالنّفس الإنسانيّة عند «العارف» في شوق مستمرّ إلى أصل نشأتها هناك في عالم الملكوت والأنوار، وحيث إنها محكومة بلوازم الحياة البشريّة التي هي وصف لازم لها، كان هذا التّشتّت بين شوقها وحنينها إلى السموّ إلى «ذلك الجناب العالي» فالشَّوق «للمحبّة وصف لازم تابع لها، وهو مؤمّن حكمها، فلهذا لا تنفكّ عنه»[1]، وبين بشريّتها وما تعلّق بها «الذي هو هذا الهيكل الطّبيعي المانع...»، ولذلك يقول الشَّيخ ابن عربي في شرحه؛ «إن الصّبر والشَّوق لا يجتمعان كما أن العلوّ والسّفل لا يجتمعان، وأنا ما بينهما في برزخ الألم، فالموطن يطلبني بالصّبر لأنه ليس محلّ اللّقاء، والشَّوق يطلبني بمفارقة التّركيب...، فالشَّوق يجذبني إلى العلو والصّبر يجذبني إلى السّفل، والصّبر أغلب من الشَّوق لإعانة الموطن له الذي هو الحياة الدنيا»[2]؛

لعلّه بهذا التّوجيه لأسلوب القصيدة المؤسَّس على بنية المفارقة يتضح ما قصده الشّاعر، وأراد قوله، ولكنه لم يقله صراحة، بل جاء به إيماءً ورمزاً على عادة أهل الطَّريق، تاركاً للمتلقّي أن يقوم بتوجيه النّصّ حيث يشاء، وبما تسمح به أحواله ومكوِّناته، ولست أجد عبارة أدق في التَّعبير عن المعاناة التي كانت خلف هذه التَّجربة من قوله «وأنا بينهما في برزخ الآلام» الذي قد يطول وقد يقصر؛ وهو متحقق فعلاً، لكنّ قلّة من النّاس قد تدرك وتعيش أحواله، وعندما تصل حالة الإدراك بالذّات المبدعة إلى وضع كهذا فإن مسألة الحياة والموت تصبح مجرد وصف عابر لا معنى له، وعندها يمكن للشَّيخ ابن عربي كما يمكن لغيره أن يقول:

ما حياتي بعدهم إلا الفنا   فعليها وعلى الصبر السلامْ

والفناء كما هو معلوم وصف يتجاوز حالة الموت، فالموت انتقال من حال إلى حال، أما الفناء فهو تحوُّل إلى لا شيء؛

لقد تمكّن البعد اللُّغوي للمقابلة، الذي أُعتمد أساساً لبناء هذه القصيدة، من

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص44.

(2) المصدر السابق، ص44.

إشاعة جوٍّ من التّماس والتّقاطع بين مكوّناتها، يظهر حالة من التّوافق مرّة والاختلاف مرّة أخرى، ليحرك الدّلالة في مسارب وتعاريج النّفس الإنسانيّة «المدركة» لا يمكن التَّعبير عنها إلاّ عبر هذا الأسلوب، ولعلّه لأجل هذا كانت «العناية بالتنويعات الشّكليّة التي تؤثر في إنتاج المعنى، باعتبار أن اللُّغة تستعين بتنظيمات غير محدَّدة، وتسلك من أجل ذلك طرقاً متعدِّدة»[1].

ولدعم التّحليل الذي تقدم يعرض الدرس لقصيدة أخرى من قصائد **التّرجمان**، تعتمد المقابلة أسلوباً لغويًا لإنتاج دلالات متراكبة وموحية، تلك هي القصيدة المعنونة «ربوع دارسة وهوى جديد»، إذ تُطِلّ المقابلة مع بداية العنوان، وإن كان من المسلَّم به أن هذه العناوين من اختيار المحقِّق، وليست من وضع الشَّيخ ابن عربي، ولكن وضع العنوان واختياره لأي قطعة أو قصيدة لا يأتي جزافاً، وإنما يُسْتَقَى من النّصّ نفسه ويتأسس عليه، وأحسب أن الذي دفع المحقق إلى اختيار هذا العنوان دون غيره هو النّصّ الذي اشتمل على عنوانه نصًّا ومعنى، فالمقابلة واضحة جلية بين «الربوع الدَّارسة» و«الهوى الجديد أو المتجدِّد»، إذ يقابل بين الطّرفين على التَّرتيب «ربوع ـ هوى»، «دارسة ـ جديد»، ولعلّ هذا التّقابل يؤشّر، منذ عنوان القصيدة، إلى حالة من «التّضادّ» المفعم بمعاني التّوتر والارتباك الذي عادة ما يكون مصاحباً لمثل هذه الأحوال؛ وإذاً فالمتلقّي إزاء نصّ مشحون ينذر بحالة فريدة يعانيها صاحب التَّجربة، ويؤمل أن تسري في أوصال المتلقّي إذا أحسن الاستماع والمتابعة لأصوات النّصّ.

فالهوى يمثّل قيمة عند المتصوّفة، ويحظى بأهميّة ملحوظة في نتاجاتهم النَّثريّة والشِّعريّة، و«لما كان الهوى يُطْلَب بالشيء ونقيضه حارَ صاحبه وارتبك، فإنه من بعض مطالبه موافقة المحبوب فيما يريده . . . فإن أراد المحبوب الهجر أراده المحبّ، فقد أُبتلي صاحب الهوى بالنقيضين»[2] فهو بين ما يريده هو من الجود والوصل، وبين ما يريده المحبوب من التمنّع والهجر، وحيث إنه محبّ فهو رهن بمشيئة المحبوب «إن المحبّ لمن يحب مطيع»، وعلى هذا فهو يجمع بين

---

(1) عبد المطلب، **البلاغة العربية**، مرجع سابق، ص352.

(2) ابن عربي، **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص182-183.

إرادتين متعارضتين، وإن كان يغلب إحداهما على الأخرى عزماً «فهذه هي الحيرة التي لزمت الهوى، واتّصف بها كلُّ من اتصف بالهوى»، وهي حيرة تجمع بين الربوع الدَّارسة والهوى المتجدِّد والذي لا تخبو ناره إلا لتضطرم من جديد، بخاصّة وهو ـ عند القوم ـ متدرِّج في تتابع «والهوى عندنا سقوط الحُبّ في القلب في أول نشأة . . . فإذا لم يشاركه أمرٌ آخر وخلص له وَصَفا سُمِّي حُبًّا، فإذا ثبت سُمِّي وُدًّا، فإذا عانق القلب والأحشاء والخواطر، ولم يبق فيه شيء إلاّ تعلق به سُمِّي عشقاً . . . .»[(1)].

وسواء كان الشَّيخ ابن عربي نفسه هو الذي اختار العناوين لقصائد ديوانه ومقطوعاته أو جاءت من وضع المحقّق واختياره فإن هذا العنوان يحمل دلالة قوية على الأجواء التي تسود النّصّ، وتقدم الفكرة التي ينبني عليها فنّيًا، فهو يحمل المقابلة الصّريحة القائمة على معنى «التّعارض»، وهو يقدم هذا المعنى في أعمق صوره وأوضح أشكاله في آن واحد.

والتّعارض قائم بين طرفي المقابلة في كل شيء، «ربوع دارسة وهوى جديد»، من حيث الجمع والإفراد، ومن حيث التأنيث والتذكير، ومن حيث الدّلالة اللُّغويّة، فالرُّبوع جمع والهوى مفرد، وصفة تلك الرُّبوع مؤنّثة، بينما جاء وصف الهوى بالتذكير، والرُّبوع دارسة: قديمة بالية، أما الهوى فجديد، وعلى هذا فالمتلقِّي أمام نصّ يعتمد المقابلة أداة لغويّة لإنجاز مهمّة تحمل كثيراً من معاني التّعارض والتّباين، وتؤشِّر منذ العنوان إلى ضرورة التمهُّل في قبول ما يقدِّمه ظاهر النّصّ، يقول الشَّيخ ابن عربي [الكامل]:

(1) دَرستْ ربوعُهُمُ، وإنّ هواهمُ ... أبداً جديدٌ بالحَشا ما يَدرُسُ

(2) هذي طلولُهُمْ، وهذي الأدمعُ ... ولِذِكرِهِمْ أبداً تذوبُ الأنفسُ

(3) ناديتُ خلف ركابهمْ من حبهمْ: ... يا مَن غِناهُ الحُسنُ! ها أنا مفلسُ

(4) مرّغتُ خَدّي رقة وصبابةً ... فبحقِّ حقِّ هواكمُ لا تؤيسوا

---

(1) المصدر السابق، ص183.

(5) مَنْ ظلَّ في عَبَراتِهِ غَرِقاً وفي   نـارِ الأَسَـى حَـرِقـاً، ولا يـتـنـفَّـسُ

(6) يـا مـوقـدَ الـنـارِ الـرويـدا: هـذه   نـارُ الصبابةِ شأنكـم فَلْتَقبِسُـوا[1]

فالنّصّ يعتمد التّقابل في أبياته ما عدا الرّابع والسادس، وربما كان لذلك سبب قاد الشّاعر إلى هذا الاستثناء، ففي البيت الأوَّل يقابل الشّاعر بين «درست ربوعهم ـ وإن هواهمُ أبداً جديدٌ» ويلاحظ أن الجملة الأولى «درست ربوعهم»، جاءت فعليّة، والفعليّة تحمل معنى الحدوث والتّغيير، فتلك الرُّبوع صارت قديمة دارسة بعد أن كانت جديدة نضرة، بخلاف التَّركيب المقابل لها «وإن هواهم أبداً جديدٌ بالحشا ما يدرس» فقد جاء بالاسميّة، والاسميّة تفيد الثّبات والاستمرار، فهو متأصّل ثابت ومستمرّ، بل إنّ الإبداع لا يكتفي بهذا التّمايز بين التَّركيبين، فيدعم التَّركيب الثّاني بجملة من المؤكِّدات تُعبِّر بوضوح تامّ عن عمق تأصل هذا الهوى وتجذُّره في الأعماق.

«إنّ ـ أبداً ـ جديدٌ ـ بالحشا ـ ما يدرس» كل هذه الألفاظ تأتي ـ بقصد أو بدونه ـ لتبرز مدى إصرار الذّات الشّاعر على هذا الهوى والتمسُّك به واستمراره، وبهذا ينهض التّقابل في البيت الأوَّل، لتتراكب دلالاته وتغمر النّصّ بمجمله، ويقدم الشَّيخ ابن عربي توجيهاً لطيفاً لبناء هذا البيت على هذا النَّحو يقول: «واختصّ ذكر الربع دون الطّلل والرّسم والدّار والمنزل ليكون له اشتقاق من زمن الرّبيع الذي هو بمنزلة الشّباب من عمر الإنسان . . .»[2].

بعد هذه الإشارة اللطيفة إلى ما يمكن أن تحمله المقابلة من معانٍ متعدِّدة تشعُّ في أجواء التَّركيب الموظّفة فيه، يستمرُّ الإبداع في توظيف هذه الأداة الفاعلة حين يناظر في البيت الثّاني بين «هذي طلولهم» وبين «هذي الأدمع»، وكأننا أمام لوحة مرئيّة، تقدم أطلالاً دارسة بالية، ودموعاً ذارفة ساخنة، جسَّد هذه اللوحة وقرَّبها إلى الذهن الاتّكاء على اسم الإشارة «هذي» وكأنه يشير إلى مرئي قريب بل قريب جدًّا، وعلى حين جاءت اللوحة الأولى ساكنة واجمة لا تذكِّر بشيء سوى الموت والبلى، كانت اللقطة الثّانية تحمل من الحياة والحركة والحرارة، وإن كانت

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص52.

(2) المصدر السابق، ص52.

في جانبها السَّلبيّ، ما يجعلها على الضِّدّ تماماً من اللقطة السّابقة، وإن جاءت آسفة عليها، وخطوة في اتِّجاهها.

وقد يلاحظ أن جُمْلَتَيْ «هذي طلولهم ـ هذي الأدمع» جاءتا اسميتين في هذا البيت، وهو ما قد يؤدي إلى انتقاض ما سبق تأسيسه في البيت الأوّل، غير أن هذا بعيد عن دلالات النّصّ المستمرّ قدماً في توظيف هذه الأداة، فالإشارة إلى الأطلال بعد تقديمها في البيت السّابق على النَّحو الذي تقدّم، تأتي في سياقها، إذ صار من الطّبيعي أن يشار إليها بقرب يشبه الملامسة، وصار من الطّبيعي ـ أيضاً ـ أن تسمَّى أطلالاً بعد أن كانت مرابع ثم ربوعاً، وإفادة الاستمرار في الاسميّة تنصبُّ على التّذكُّر وعدم النّسيان «ولذكرهمُ أبداً تذوب الأنفس»، فتلك الأطلال إنما اكتسبت صفة الاستمرار من «ذكرهم» الذي يمتد أبد الدهر، ولأجله تذوب الأنفس رقة وصبابة، وربما حسرة وأسى، أو هي جميعها.

البيت الثالث من النّصّ يعتمد الأداة نفسها «المقابلة» إذ يظهر الشّاعر في النّصّ متكلماً بشكل مباشر، بعد أن كان مكتفياً بالرّواية والإخبار، ولكنه لا يظهر في الصُّورة وحده، بل يظهر الأحبّة أو بعض متعلقاتهم قبالته،«ركابهم» من «حبّهم» والتّقابل واضح بين حضور الذّات الشّاعرة، وبين غياب الأحبة «أنا ـ هم»، وفي البيت ما يشير إلى علوّ منزلة أولئك الأحبّة وتقدّمهم «خلف ركابهم»، وربما إلى عِزَّتهم وجلالهم، في آخر هذا البيت الثالث تتركّز المقابلة بين طرفي الحالة، وتتعزَّز بالطِّباق «يا من غناه الحسن» و«ها أنا مفلسُ» وفي أسلوب التّقابل ما يشي إلى منزلة كل طرف منهما، فالنداء الذي يدل على بعد المنزلة، والمخاطبة بِمَنْ، والموصوف بالغنى وبالحسن دون غيره لا بُدَّ أنها تشير إلى محبوب من نوع خاصّ، ومغاير لسائر من يعشق، يقابله «ها أنا مفلس» إشارة إلى القريب القريب الوضيع المفلس ليس من الحسن بل مطلق الإفلاس، أي عارٍ من كلّ شيء، ولا شيء ينسب إليه حقيقة، وللحسن شأن خاص عند المتصوّفة، فهو إما من حسن المعاملة «وأصل الأدب وتمامه فلا ينظر بسره إلا إلى مولاه، ولايطلب في الدارين إلا رضاه» أو من الحسن المطلق و«هو ما كان موافقاً للأمر، وقيل إنه جميع الكمالات في ذات واحدة، وهذا لا يكون إلا في ذات الحقّ تعالى»[1].

(1) ممدوح الزوبي، **معجم الصوفية**، مرجع سابق، ص127-128.

البيت الرَّابع وكذلك السّادس لا يعتمد «المخالفة» كما سبقت الإشارة وسيعرض الدرس لها بعد قليل، أما البيت الخامس فيأتي طافحاً بالمقابلة، المنصبّة على الطّرف الأوّل من طرفَي العلاقة والمقصود «الذّات الشّاعرة» التي قدّمت في مقاطع عديدة وهي تكدّ خلف «من غناه الحسن» ومع ذلك تكون النتيجة «ظلّ في عبراته غرقاً ـ في نار الأسى حرقاً ـ لا يتنفس».

ولعلّ المقابلة قد باتت جلية بين التَّركيب المتقدم «غرقاً في عبراته ـ حرقاً في نيران الأسى» الغرق والحرق، الدموع والنيران، ولا ضرورة لتحليل إضافيّ لما تحمله هذه التّقابلات من دلالات عميقة تنطلق أساساً من هذا التّقابل اللُّغوي «السّطحيّ»، غير أن المهم هنا تركيز مزيدٍ من العناية لخاتمة هذا البيت «لا يتنفس» بما يشير إليه من الكتم وعدم الإفشاء، وهو أحد أهم شروط مشيخة الصُّوفيّة، كما تقدَّم في غير موضع، إذ ليس المقصود طبعاً النّفس الطّبيعي من الشّهيق والزّفير، وأيضاً مزيد العناية بالبيتين الرَّابع والأخير من المقطوعة.

فعلى الرغم من أن أسلوب البيت الرَّابع يناسب حال العاشقين وتضرعهم وذلّتهم، «فأهل الحبّ مساكين»، لكنه يشي من بعض الوجوه إلى ذلك المحبوب الذي يخاطب عبر هذا الأسلوب، «مرَّغت خدّي رقّة وصبابة، فبحقّ حقّ هواكمُ لا تؤيسُوا»، أما البيت السّادس والأخير فيمكن اعتباره العلامة الصّارفة أو التّحويليّة للمقطوعة بكاملها على ألاَّ تُحْمَل على ظاهر ألفاظها وتراكيبها، «يا موقد النار الرويدا»، فالخطاب موجه إلى موقد هذه النار التي تحرق الأحشاء وتذيب الأنفس وتبعث الأسى والآلام، وكان المتوقع أن تكون الاستغاثة طلباً لإطفائها أو تخفيف حرّها، لكن المفارقة أن الاستغاثة كانت طلباً لمزيد منها، فتلك النار «نار الصّبابة» هي شأن ذلك المحبوب، ولذلك كان قفل النّصّ ومفارقته في آن واحد «فلتقبسوا»، فاللام الطلبية هذه تؤكّد الإلحاح على مزيد من هذه النار المقدَّسة التي كانت محلاً للحنين والصّبابة طيلة الأبيات المتقدمة من هذا النّصّ، إن البيت الأخير وفقاً لهذه القراءة يقف حجر عثرة أمام استمرار التَّسليم بالمعاني التي سبق سبرها، وإن كان اعتمادها المقابلة أداة قد هيَّأ لتوقع هذه المفارقة، وأسس لاشتغالها خاتمة لهذه القصيدة المكتنزة.

لقد هيَّأت بعض البنى اللُّغويّة «إفراديّة وتركيبيّة» أسباباً فاعلة لإنجاز «تقنيّة

المفارقة» ومساهمتها في الدّفع بالنّصّ الشّعري إلى الإيغال نحو تخوم الشّعريّة، وشحنه بدلالات متراكبة متداخلة، عن طريق الإيحاء غير المباشر للمقصود خلف تلك الألفاظ والتّراكيب في السّياقات الواردة فيها؛ وليس خافياً أن توظيف البنى اللّغويّة في صورها المختلفة ليس مقصوداً لذاته، وإنما الغاية المتوخّاة ـ دائماً ـ هي إنتاج حقول من الدّلالات وظلالها الممتدّة حتّى حدود الخيال؛ ولعلّه بعض ما يجده المتلقّي وهو يعايش معظم النّتاجات الصّوفيّة، والشّعريّة منها على وجه أخصّ.

لقد حفل **ديوان ترجمان الأشواق** بالتّقابل أداة فنيّة، لإنجاز هذه البنية «المخادعة»، بين ما تصرّح به على سطحها وبين ما تخفيه وتضمره في أعماقها، وأثناء تلافيفها وتعاريجها؛ ويمكن ترشيح عدد آخر من قصائد الدّيوان التي تعتمد المقابلة أداة فنيّة، لتشكيل علاقاتها اللّغويّة، ومن ثم حقولها الدّلاليّة، بل لا تخلو قصيدة من قصائده من هذه الأداة، بشكل جزئيّ، أي في بعض أبياتها و تراكيبها؛ ولعل الصورة باتت واضحة بخصوص آليّة توظيف المقابلة أداة فنيّة تركّز، بعناية خاصّة، للإسهام في إنتاج دلالات متراكبة، تبدو متعارضة على السّطح، لتقود إلى نوع من التّناسب، وربما الانسجام في العمق، ولتأكيد ما تقدّم، تدخل ضمن دائرة البحث والتّحليل قصيدة أخرى من قصائد **الترجمان**، والتي جاءت تحت عنوان «رعود بين الضلوع»؛ ولكن عبر شيء من التحريك لأسلوب البناء والتّوظيف، إذ يعتمد الإبداع، في هذه القصيدة، التّناظر والمخالفة، أسلوباً لإنجاز بنية المفارقة، وإطلاق مفاعيلها الدّلاليّة في أرجاء النص.

ولا حاجة إلى إعادة ما سبق طرحه فيما يتعلّق بعنوان القصيدة أو القطعة، وما يحمله من تناظر بين «رعود ـ ضلوع»، يومي إلى التّعارض بينهما في كل شيء، ولا يبقي على شيء من علاقة أو مناسبة إلا الظّرف «بين»، بوصفه ظرف مكان يجعل تلك الرّعود القاصفة التي يذهب إليها الذّهن، محصورة بين هذه الضّلوع الضّيقة الضّعيفة المحدودة، وهو ما يؤسّس للمفارقة منذ البداية، أما ما عدا ذلك فإن التّباين والمغايرة هو السائد والمسيطر على القصيدة بمجملها، انطلاقاً من عنوانها، يقول [الكامل]:

لـمـعـتْ لـنـا بـالأَبْـرَقَـيْـن بُـروق قـصـفـتْ لـهـا بـيـن الـضُّـلـوع رعـودُ

وهَـمَـتْ سـحـائـبـهـا بـكـل خـمـيـلـةٍ وبـكـلِّ مَـيّـادٍ عـلـيـكَ تـمـيـدُ

فـجـرَتْ مـدامِـعُـهـا وفـاح نـسـيـمُـهـا وهــفَــتْ مُــطَــوَّقــةٌ وأورق عــودُ

نـصبُـوا الـقـبـابَ الـحـمرَ بـين جداولٍ مـثـلَ الأسـاودِ، بـيـنـهـنَّ قـعـودُ

بـيـضٌ أوانـسُ كـالـشـمـوسِ طـوالـعٌ عِـيْـنٌ كـريـمـاتٌ عـقـائـلُ غِـيـدُ[1]

القراءة الفاحصة للمقطوعة السّابقة تنبئ عن شيئين، أولهما: أنَّ هذه القطعة تحمل نَفَساً مغايراً للقصيدتين السّابقتين قيد الدِّراسة في هذا المبحث، ففي حين جاءت السّابقتان مثقلتين بالأسى والشكوى وألم الحرمان؛ ساد هذه القطعة جوٌّ من البهجة والسُّرور لنيل وصل لا يكاد يبين، جاء التَّعبير عنه، والإفضاء بمحمولاته ومواجده مواربا، معتمداً التّناظر على معنى المغايرة والمخالفة، وصولاً إلى المواءمة بين مطلبين متعارضين: وجوب السّتر والكتم، وضرورة البوح والإفضاء.

أما المَلْمَح الثّاني الذي يمكن رصده من خلال هذه القراءة، فإنّ هذه القصيدة إذا أُخِذَتْ على ظاهرها فلن تؤدّي إلى معنى يمكن فهمه وحملها عليه؛ وعلى ذلك فلا سبيل، والحالة هذه، أمام المتلقِّي غير معايشة النّصّ ومراودته، عَلَّه يظفر ببعض خباياه ونفائسه؛ ومدخل تلك المعايشة، الانطلاق من أنّ النّصّ يقدّم شيئاً بينما هو يقول شيئاً آخر، وفقاً لما أكّده الشَّيخ ابن عربي في مقدمته، ثم في شرحه، وتماشياً مع فرضيّة هذه الدِّراسة المؤسَّسة على أنّ هذا الدِّيوان، بل ومعظم النّتاجات الصُّوفيّة، تنبني على تقنيّة المفارقة فنِّيًّا، أو تحمل بعض أبعادها على أقل تقدير؛ وهي في هذه القصيدة الدَّلاليّة بالمقام الأوَّل، جاءت على سبيل المغايرة.

تبدأ القطعة بالإشارة إلى البروق اللّامعة في موضع ما «الأَبْرقين»[2]، وتعتمد التّناظر بين ما يدور في فضاءات الكون، وبين تجاوب أعماق الذّات مع تلك الأحداث، فتلك البروق اللّامعة في الأبرقين، استدعت رعوداً قاصفة بين الضّلوع، ولذلك تبدو مراعاة النّظير جليّة بين «لمعت ـ قصفت»، «الأبرقين ـ الضّلوع»، «لنا ـ لها»، «بروق ـ رعود» فكل مفردة في صدر البيت تناظرها مفردة مغايرة لها ومرتبطة بها على التّناسب في عجزه، وهذا التّناظر الجليّ، يؤشّر إلى بناء المفارقة

---

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص54-55.

(2) الأبرقان: موضع على طريق مكة من البصرة، وقيل: هما ماء لبني جعفر.

لغويًا انطلاقاً من محمولات دلاليّة، كما سبق بيانه، فالمتلقّي إزاء نصّ قد يحمل في طيّاته معاني مضمرة تقع ضمن دائرة المسكوت عنه لكنها المقصودة فعلاً لا غيرها، يستمر التّناظر في البيتين الثّاني والثالث:

وهمتْ سحائبها بكل خميلةٍ وبكلِّ ميادِ عليك تميدُ

فجرت مدامعُها، وفاح نسيمُها وهَفتْ مطوّقةُ وأورقَ عودُ

فالمناظرة بين صدر البيت الثّاني وعجزه، وهي أوضح بينه وبين البيت الذي يليه، وبخاصّة بين «همت سحائبها ـ جرت مدامعها»، وبين مكوِّنات البيت الثّالث نفسه «فجرت مدامعها ـ فاح نسيمها» و «هفت مطوقة ـ أورق عود»؛ ولعلّه من الملاحظ أن مكوِّنات البيتين تحمل معاني الحياة والحركة والخصب وانتشار الأريج والرَّياحين الطيبة، لترسم لوحة جميلة خلّابة، تنطلق من تلك البروق والرّعود، وتتابع السحائب التي تَهْمِي، سحًّا ماءً عذباً نَمِيراً يشمل الخمائل والأغصان، مكوّناً الجداول الرّقراقة، ويمتلئ المكان حركة وحبوراً بالأغصان المورقة والأزهار الفوّاحة، والطّيور المهفهفة الغردة.

يدخل البيت الرَّابع على هذا الجو البهيج، منبئاً عن قوم مجهولين، نصبوا «القباب الحُمر»، يتَّخذون من تلك الخمائل اليانعة مكاناً لنزولهم، ينصبون قباباً بين جداول الماء التي تظهر في اللَّوحة مائلة إلى السَّواد، ويمكن التّركيز على توزيع الألوان في البيتين الأخيرين، بما يشكل تشكيلاً لونيًا ليس على سبيل «التّضادّ» بل على سبيل المخالفة، يحمل تعارضاً وتناسباً في الوقت نفسه:

نصبوا القباب الحمر بين جداولٍ مثل الأساود بينهن قعودُ

بيضٌ أوانسُ كالشموسِ طوالعٌ عِينٌ كريماتٌ عقائلُ غيدُ

إنه تناظر «القباب ـ بالجداول»، و«قعود ـ بطوالع» ثم تتداخل الألوان المختلفة في سائر مكوِّنات اللَّوحة «الحُمْر ـ الأَساوِد ـ البِيض».

ويلاحظ أنها جاءت، جميعها، تحمل معاني الانتشار والكثرة، باعتماد صيغة الجمع فيها جميعاً، واللّافت في هذه القطعة، وهو ما يمكن اعتباره علامة وإشارة، دخول أولئك المجهولين الذين نسب إليهم «نصب القباب الحُمر» دون سابق ذكر لهم في القطعة، هنا يقف المتلقِّي متردِّداً في عائد ضمير الجمع في

نصبوا، والتّردد في إحالة الضمير يعني تردداً في متابعة المعنى، و «أصوات النّصّ»؛ ومع إمعان النَّظر يتكشّف الاهتمام بأولئك القعود في ذلك الموضع «بيض ـ أوانس ـ كالشُّموس ـ طوالع ـ عين ـ كريمات ـ عقائل ـ غيدُ»، فبالرغم من الجهل التامّ بعائد الضمير «نصبوا» الذي دخل فجأة في أجواء تلك اللّوحة الرّائعة، فإن ما أضفي من أوصاف يمكن أن تُحمل على أنها محاولة لتقريب ذلك المجهول العَصِيّ على التَّحديد والتّعيين، فمن هم أو هو ذلك الذي جاء في هذا الأسلوب الغائم بهذا الوصف والإكبار؟

عند هذا التّساؤل ينحرف المتلقّي بالمعنى السّطحي للنّصّ، غائصاً به ومن خلاله إلى ما تحته من معانٍ، وما وراءه من إيماءات وهبات، ومن ثم لا بُدَّ من إعادة «استنطاق النّصّ» بفهم أعمق لما حمل من مفردات وتراكيب، فالبروق اللاّمعة ليست هي البروق المعتادة التي تحمل ومضاً خاطفاً تفريغاً لشحنة كهربائية عالية، بل هي إشارة إلى التجلّيات، «وكنَّى عنها بالبروق لسرعة زوالها»[1]، والرّعود ليست تلك المعهودة في الظَّواهر الطّبيعيّة، النّاشئة عن فراغ هوائي هائل جرّاء تلك الشّرارة الكهربائية، وما يصاحبها من حرارة عالية، بل «هو عبارة عن مناجاة إلٰهيّة حصلت»[2]، والسّحائب التي تهمي لا تدلّ على نزول الماء من السّماء المعهود عند النّاس بالمطر، بل «السحاب هنا هي الأحوال التي تنتج المعارف»[3]، والخميلة التي هي الروضة الغنّاء إنما المقصود بها «قلب الإنسان بما يحمله من المعارف»، وعلى هذا يحمل «فاح نسيمها» على أنه إشارة إلى «عالم الأنفاس بما تحمله من طيب أزهار المعارف الإلٰهيّة بحسب مشامّ الطالبين»[4]، و«المطوّقة» على أنها النّفس الكُلّيّة الهافية أبداً في هذه الروضة إلى تلك المعارف، ليصل النّصّ في مضمره إلى أن ذلك الجو البهيج إنما جاء طرباً إلى تلك «الحكم الإلٰهيّة... وفنون العلوم الكونيّة... ووصفهنّ بالبياض أي لا شكَّ فيهنّ.... الطّوالع المشرقات على القلوب الطّالبة لها، المتشوقة لنزولها عليها، وظهور أنوارها

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص54.
(2) المصدر السابق، ص54.
(3) المصدر السابق، ص54.
(4) المصدر السابق، ص54.

فيها[1]»؛ وعلى هذا فالنّصّ جاء تعبيراً عن حالة من حالات الكشف التي يقول بها المتصوِّفة، ويتنافسون في طريقها؛ ويفنون أنفسهم وأعمارهم طلباً لها وبحثاً عنها، فالكشف عندهم «الاطّلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقيّة»[2]؛ وفي ذلك يقول ابن عربي [البسيط]:

العلمُ أشرفُ ما يؤتيه من منح   والكشف أعظم منهاج وأوضحهُ

فإن سألت إلٰه الحقّ في طلب   فسلْهُ كشفاً فإن اللّه يمنحهُ

ولعل هذا ما يفسِّر أجواء البهجة التي سادت النّصّ، وجاءت إيماءاته مفعمة بها، وإذا كنا، وفقاً للقراءة الأولى «السّطحيّة» لا نستطيع توجيه النّصّ في اتِّجاه معين يفسِّر هذه الحالة السائدة، ويؤوِّل الرموز والإحالات، فقد أمكنت القراءة الثّانية، توظيفاً لتقنيّة المفارقة وعلاقاتها الظّاهرة والخفيّة، من توجيه النّصّ إلى الوجهة التي قصدها، ولم يصرّح، وهي وإن شكّلت تفسيراً للغامض وكشفاً للمسكوت عنه، تظل قراءة ظنّيّة معلَّلة، تقبل إضافات وتعديلات أخرى، قد يراها بعض المتلقِّين في إحدى حالات التّواصل مع هذا النّصّ، وإنما جاء اختيار هذه القصيدة خاتمة لهذا المبحث لبنية المفارقة على المستوى اللُّغويّ، إشارة إلى خصوصيّة هذه البنية، وتعدُّد مظاهرها وأساليب إنتاجها، إذ يمكن أن تتجسد في أساليب وتراكيب وأدوات عديدة، يمكن تلمُّسها في أثنائها دون تقييدها بها وحصرها فيها.

وفي هذه القصيدة ظهرت آثار المفارقة فاعلة ومؤثرة، على الرّغم من خلوّ النّصّ من المطابقة والمقابلة، كما حدَّدها البلاغيُّون والنُّقّاد، وإنما بأسلوب اعتمد التّناظر والمغايرة، بما يعني أن علاقات المفارقة اللُّغويّة لا تنحصر في التّقابلات البلاغيّة المعروفة، بل قد تنجز في أي نمط من أنماط التّناظر والتّقابل، يؤدِّي إلى مغايرة ومناسبة في آنٍ معاً، تقود بالنتيجة إلى التّعارض، دلاليًّا، بين ظاهر النّصّ وما يحمل في طيّاته من معانٍ وإشارات.

---

(1) المصدر السابق، ص55.
(2) **الموسوعة الصوفية**، ص924، و**الترجمان**، ص56.

على المستوى الدّلالي «المفارقة الموقفيّة والحاليّة»

يعد المستوى الدَّلالي للمفارقة جانباً أساسيًا في تحليل البنية الفنّيّة لهذه التّقنيّة من التَّوظيف، ومتابعة تراكيبها وتجلّياتها في النُّصوص الموظّفة فيها، «فمحلّل الدّلالة لا يختار سماته اللُّغويّة من أجل أهمّيَّتها اللُّغويّة في ذاتها، ولكن من أجل الكشف عن تأثيرات تلك السمات اللُّغويّة في إبداع المعنى»[1]، فالغاية من مجمل الدَّرس اللُّغوي التّحليلي في جوانبه المختلفة «الصّوتيّة والإفراديّة والتَّركيبيّة والأسلوبيّة»، هي متابعة الحقول الدَّلاليّة لتلك الأساليب، بمكوِّناتها المشار إليها، والكشف عن المضمر فيها والمسكوت عنه، وعلى ذلك فالدّرس البلاغيّ والنّقديّ لا يقصد إلى «التَّعبير التّوصيليّ العُرفيّ المباشر» لأنه لا يصلح محلاًّ لهذا الدّرس، ومن ثم ليس غاية له، فهذا ضرب من الكلام ـ كما يقول الجرجاني ـ «أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده»[2]، ولاشيء وراءه أو تحته لإعمال الذّهن فيه، وتسليط الأضواء عليه، إنما المقصود بالمستوى الدَّلالي لبنية المفارقة «ضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحده، ولكن يدلُّك اللّفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللُّغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. . .»[3].

وإذا كان هذا الوصف يصدق على أساليب عدة تعمل على إيصال المعنى، لا تصريحاً بل إيماءً ورمزاً، وكناية وتعريضاً، وتشبيهاً وتمثيلاً، فإن المفارقة تعتمد أسلوباً خاصًا ليكون بمقدور النّصّ المعتمد لها، والنّاهض عليها قول شيء لا يقوله صراحة ونصًا، «إن الطّاقة التَّعبيريّة التي نشعر بها مع المفارقة، تنطلق من جعلهم المفارقة أعظم إسهاماً في عمليّة الاتّصال، من مجرد الفهم السَّلبي، والمستمع هنا يجد لديه ما يفعله، حين يربط نفسه بالآخر. . . يودّ أن يقيم به اتّصالاً. . . والمستمع مطالب بأن يفقه السِّياق، ويقف على الدَّور الذي يلعبه في إنتاج المنطوقات المفارقيّة، وفهمها»[4]، ومع ذلك فبنية المفارقة ـ كغيرها من الأساليب ـ

(1) العبد، **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988، ص5.
(2) الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، مصدر سابق، ص262.
(3) المصدر السابق، ص262.
(4) العبد، **المفارقة القرآنية**، مرجع سابق، ص28.

بحاجة إلى قارئها الخاصّ الذي يعي هذا الأسلوب ويتعامل معه وفق أسلوبه وضمن شروطه الفنّيّة، فالمعنى المضمر، أو الآخر ـ كما يسميه د. عز الدين إسماعيل ـ «لن يرجع الأمر فيه إلى المتكلم وحده... بل المعوّل في تحققه وإدراكه على مستقبل الكلام نفسه»[1].

فالبناء المفارقيّ لا بُدَّ وأن يترك علامة أو إشارة تحويليّة تصرف المتلقِّي عن المعنى المباشر، وتساعده ـ ما أمكن ـ في الوصول إلى المعنى المضمر أو الملغز الذي أخفاه المبدع في تعاريج النّصّ، مع قصده إيّاه، جرّاء تصميم نصّه على هذا النَّحو من البناء «ومعنى هذا أنه إذا لم يمدّ المستوى السّطحي للكلام القارئ بالخيط الذي يعينه على اكتشاف المستوى الكامن... فإنه لن تكون هناك مفارقة»[2]، فالقارئ شريك مهمّ في إنتاج المعنى المفارقيّ، مستنداً إلى خبراته السّابقة، وما يتيحه له النّصّ من خيوط وإشارات، وإذاً فمثل هذه الأساليب والتَّوظيفات تستدعي قارئاً متميِّزاً، ذا مواصفات معيّنة «ولا نعني بذلك قارئاً محدداً، بل القارئ القادر على قراءة النّصّ بصفة عامّة... وهذا يعني أن القارئ شريك أساسيّ في صنع المفارقة»[3].

بعد هذه المنطلقات الأساسيّة لمتابعة الجانب الدَّلالي من بنية المفارقة، يمكن الاستعانة بما حدده د. عز الدين إسماعيل، من أسس لإدراك «معنى المعنى» في التَّراكيب الفنّيّة التي تحمل معانيها بطريق الإضمار لا الإظهار، والتّلويح لا التّصريح، فهي تصدق على بنية المفارقة على المستوى الدَّلالي، وتصلح آلية للتَّعامل معها ـ من وجهة نظري ـ وتشتمل على النقاط التالية:

- إن المتكلِّم قد يستخدم اللُّغة «المفردات ـ التَّراكيب» بمستواها التّوافقي أو العرفيّ دون أن يقصد المعاني المباشرة، بل لتوليد معنى جديد، ويخطئ المتلقِّي الفهم إذا توقف عند المعاني المباشرة.
- إن متلقِّي الخطاب، الذي قُصد معناه المضمر، لا يدرك المقصود بشكل

---

(1) عز الدين إسماعيل، «قراءة في معنى المعنى»، **فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد السابع، العددان 3-4، أبريل/ سبتمبر، 1987، ص39.

(2) نبيلة إبراهيم، «المفارقة»، **فصول**، مرجع سابق، 31-4/ 1987، ص133.

(3) المرجع السابق، ص133.

مباشر مصاحباً للنّصّ، بل يحتاج إلى «الاستدلال» حتَّى يتوصّل من المعطيات النَّصِّيّة المباشرة إلى دلالاتها غير المباشرة، وهذا يعني وجود مسافة تأمُّليّة ـ قد تطول وقد تقصر ـ حتَّى يتمكن المتلقِّي من إدراك المعاني المقصودة فعلاً خلف ذاك النّصّ.

- إن ذلك الاستدلال ليس استدلالاً حرًّا، بل يؤسَّس على مرجعيّة مشتركة بين المبدع والمتلقِّي، قد تشكِّلها السِّياقات النَّصِّيّة أو غير النَّصِّيّة، وهي طبعاً تختلف عن المرجعيّة التّوافقيّة أو الاصطلاحيّة لألفاظ اللُّغة.

- إن التَّوصل إلى المعاني المضمرة «الثّواني» يقتضي التوقُّف مليًّا أمام المعاني المباشرة «الأُوَل» لقبولها ونفيها، في الوقت نفسه، من حيث التّعرف عليها لإلف معانيها إفراداً، وإنكارها لعدم انتظامها في سياقاتها، إذ لا يمكن الاستدلال على المعاني «الثّواني» دون التّوقُّف عند هذه والاصطدام بها، ومن ثَمَّ اختراقها ومجاوزتها إلى ما تحتها أوخلفها من معانٍ.

- في مثل هذه الأساليب «الكثيفة» من البناء اللُّغوي، فإن المتلقِّي مطالب ببذل جهد عقليّ تحليليّ لفكّ «شفرة المعنى»، وبذلك يكون دور المتلقِّي إيجابيًّا وفعّالاً، لأن مراد المبدع لا يعلن عن نفسه، ولا يتيسَّر للمتلقِّي ـ إذا تيسَّر ـ إلا بجهد وعناء[1].

يضاف إلى ما تقدم، أن المفارقة على مستوى الدّلالة «الحاليّة أو الموقفيّة»، تقدم سياقات ومواقف تؤشّر إلى المفارقة، وتلحّ عليها، بما تحمله تلك المواقف والأحوال من تناقض وعدم انسجام يسهم في صنع المفارقة حالاً، بعد بنائها نصًّا ومقالاً، فكما أن النّصّ إذ يقدم لك المعنى المباشر يحرّضك على عدم تصديقه والانسياق خلفه، فكذلك المواقف والأحوال التي يسردها ويقدّمها تغري بعدم التَّسليم، وتشكِّك في أمرها، لعدم انسجامها، لتشكل دافعاً إضافيًّا، يستفز المتلقِّي لإعمال الذّهن فيها لكشف ملابساتها، أملاً في التَّوصل إلى ما خلفها، وكما يقول ميويك: «ثمة بعض المواقف والأقوال لا تتردد في وصفها بالمفارقة»[2]، فمفارقة

(1) يُنظر: عز الدين إسماعيل، **قراءة في معنى المعنى**، ص39-40، بتصرف.

(2) سي ميويك، **المفارقة وصفاتها**، مرجع سابق، ص26.

الموقف تحمل غرابة مشحونة بالتّناقض، حين تفاجئ المتلقّي بعكس توقُّعه؛ وتقدّم له نتيجة مناقضة لما سبقها من مواقف وأحداث، وهي بهذا تؤسس لبعض الملامح الدّراميّة في المفارقة التي تعتمد الثّنائيّة من حيث الأحداث والشّخوص، «ومعنى هذا أن المفارقة الموقفيّة تحتاج إلى طبيعة ثنائيّة، سواء أكانت الثّنائيّة شخصيّة أو غير شخصيّة، شريطة ألا تَعُوق الثّنائيّة وحدة الموقف ذاته»[1]، فالثّنائيّة الشخصيّة عندما يقوم المبدع بعمليّة «استبطان داخلي» لسبر أغوار ذاته، ويجرّد من نفسه شخصيّة أخرى مفترضة، يحاورها، ويتقاسم الأدوار معها، أما الثّنائيّة غير الشخصيّة فتعني التحاور والتفاعل مع شخصيّة أخرى، لكن المهم هو المحافظة على وحدة الموقف، وعدم تشظّيه، كي لا يتحول النّصّ إلى عمل دراميّ صريح، يدخل ضمن جنس أدبيّ مُغاير، وإن كان من المسلَّم به أن ثمة تداخلاً، من نوع ما، بين الأجناس الأدبيّة، بل يذهب بعض الدَّارسين إلى تقارب تلك الأجناس وتداخلها، بشكل يكاد يقضي على أية خصوصيّة لأيٍّ منها، ومع ذلك يظلُّ من المهم المحافظة على وحدة الموقف في بنية المفارقة، كي لا ينتقل البناء «من المفارقة الشِّعريّة إلى المفارقة الدّراميّة الخالصة في الفنون السرديّة مثل القصّة والرّواية والمسرحيّة»[2]، فالمفارقة ـ دائماً ـ تتطلب الشيء ونقيضه، فهي تشترط المحافظة على وحدة الموقف. وهي في الوقت نفسه تنهض على الثّنائيّة في مكوِّناتها الدّاخليّة، ليكون بمقدور المبدع التَّحرُّك ضمن هذه الثّنائيّة، والتّلاعب بالعلاقات بين طرفيها لإنتاج المفارقة.

«ولذا نلاحظ أنها تتعامل مع موقف واحد، ثم تعمل على تفتيته خارجيًّا لينقسم داخليًّا، ومع هذا الانقسام يحدث التّوتر والتّصادم، ومع التّصادم تتجلى المفارقة»[3].

وإذا كانت المفارقة «الموقفيّة» هي أشهر أنماط المفارقة، بل لعلّ المصطلح ينصرف إليها فور إطلاقه؛ فليس المقصود منها هنا المفارقة الحياتيّة التي يطلقها النّاس على بعض المواقف والأحداث، وإن كانت تحمل شيئاً من ذلك أو تشي به، فالجدير بالاعتبار «أن المفارقة الشِّعريّة ليست نظيراً للمفارقة الحياتيّة، ومن ثم يغيب

(1) عبد المطلب، **كتاب الشعر**، مرجع سابق، ص61.
(2) المرجع السابق، ص61.
(3) المرجع السابق، ص61.

فيها الحسم الذي يتحقّق في الواقع الحياتيّ، . . .»[1]، فمن غير المعهود في المفارقات الفنّيّة، والشِّعريّة منها على وجه الخصوص، تشكيل حدود صارمة بين طَرفَي التّجاذب والتّفاعل؛ أو تغليب طرف على طرف بشكل حاسم أو دائم، بل إن العلاقة ذات طابع تفاعلي، يتسم بالحركة وعدم الثّبات، ويعتمد الاحتمال والنّسبيّة، وتداخل الأصوات والأدوار، «إن المفارقة ـ هنا ـ قد تتخلى عن الثّنائيّة، حيث يأتي الحوار أحاديًا، أو من طرف واحد، وهي ظاهرة أثيرة في الشِّعريّة عموماً»[2].

وهذا النَّمط من «الحوار الأحادي» أسلوب غالب في القصيدة الصُوفيّة، إذ تقوم القصائد الصُوفيّة على نوع من المناجاة الدّاخليّة، المتّجهة دائماً إلى الأعلى، فهي تعتمد «الحوار الأحادي» في التَّعبير عن ثنائيّة هي بالأحاديّة أشبه، حين يتوجّه المتصوِّفة إلى الخالق العظيم سبحانه بأحاديثهم ونجواهم؛ وهم يستشعرون أنه في قلوبهم، وأنهم بعض فيوضاته وملامح تجلِّياته، أو آخذ لهم عن أنفسهم، فهم لا ينقطعون عنه وهو لا يبارحهم!

وعلى ذلك فالثّنائيّة الشّكليّة تتأسَّس على توحُّد من نوع فريد، لا يمكن التَّعبير عنه إلاَّ وفق أساليب معيّنة قد يكون من بينها، وربما من أكثرها شيوعاً وامتلاءً «الحوار الأحاديّ» المؤسِّس لنوع من المفارقة عجيب.

إن الموقف المؤسس للمفارقة في النّصّ الصُوفيّ، ينطلق من وعي المتصوِّفة «للحقيقة الوجوديّة»، مما أتاح لهم التمعُّن في مكوِّنات الوجود، بنظرة تكامليّة تسمح بتعدُّد زوايا الرّؤية، وتعدّد وجوه المشاهدات، «أي رؤية الخارج حال رؤية الدّاخل، ورؤية الدّاخل حال رؤية الخارج. . .»[3]، فتبدو هذه الثّنائيّة ثنائيّة من نوع خاصّ، تعمل على صهر مكوِّناتها وتداخلها بحيث يصعب الفصل بينها أو تميُّزها، «ثنائيّة تجمع بين الدّاخل والخارج على صعيد الوعي الإبداعي للشِّعريّة. . . يمكن أن يكسب الرؤية طابعاً إدراكيًا شموليًا»[4]؛ وهذا توجيه ينسجم ومفهوم الصُوفيّة للموقف الذي يشمل الكون بأسره، وجميع مكوِّناته لا تمثل إلاَّ مواقف مؤقتة

(1) المرجع السابق، ص61.
(2) المرجع السابق، ص62.
(3) عبد المطلب، **النص المشكل**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1999، ص220.
(4) المرجع السابق، ص221.

وجزئيّة من ذلك الموقف العظيم الذي يراه المتصوِّفة، ولأجله يعملون، «أوقفني وراء المواقف وقال لي: الكون موقف، وقال لي: كل جزئيّة من الكون موقف»[1]، فالمفارقة الموقفيّة في النّصّ الشِّعري الصُّوفيّ، وفي الدِّيوان محل الدِّراسة، تأتي على هذا النَّمط من الإدراك المؤسّس لرؤية تكامليّة شاملة، تجمع بين سائر مكوِّنات الوجود على الرغم من تباينها وتناقضها؛ إذ تعمل على صهرها وتمازجها، لتشكيل صورة موحية بأطياف تلك المكوِّنات، غير مصرّحة بها، ولا تاركة لها فرصة الظُّهور المنفرد، في مواجهة نقائضها أو مقابلاتها، ولهذا لا بُدَّ من التمييز بين الموقف المسرحي «الدّراميّ» الخالص، وبين الموقف الشِّعريّ الذي سبق بيانه، توافقاً مع ما ذهب إليه د. محمّد عبد المطلب في الاقتباس السّابق؛ فالموقف المسرحي ـ الذي تتبدّى فيه المفارقة يتركّز في «علاقة الكائن الحي ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محددين»[2]، والعلاقة المشار إليها واضحة المعالم من حيث مكوِّناتها الأساسيّة «الأحداث ـ الشُّخوص ـ الزّمان والمكان»، وتشكل لغة الحوار القواسم المشتركة بين تلك المكوِّنات، وتعمل في الوقت نفسه، على تقديمها وتحريكها، أما المواقف والأحداث الشِّعريّة فليست على هذا النَّحو من التَّحديد، بل هي تقوم على التَّداخل وتبادل المواقع في البناء النَّصيّ، بما يَحُول دون تحديد معالمها تحديداً تامًّا أو قطعيًّا، «فليس في المفارقة الشِّعريّة غالب أو مغلوب على نحو حاسم، وليس فيها ارتفاع دائم وانخفاض دائم، كل ذلك يأتي على نحو احتمالي ومؤقت»[3]، والشِّعر ـ كما هو معلوم ـ محل للإجمال ودلالة الاحتمال، ولا شيء فيه على وجه اليقين والقطع؛ وإذا كان ثمة شيء من هذا في الشِّعر، فإنه لا يعدو منزعه الجمالي وقدرته غير المحدودة على قول جديد مع كلّ قراءة، وفي كلّ مرّة من مرّات التّداول. وعلى ذلك فالمفارقة الموقفيّة أو الحاليّة في النُّصوص الشِّعريّة، والصُّوفيّة منها على وجه الخصوص، لن تأتي على درجة الوضوح والسفور، ولا يمكن التَّواصل معها، واكتشاف مفاعيلها إلا عبر معايشة خالصة، ومحاولات عسيرة، لاستبطان النّصّ الصُّوفيّ الذي يتعمد التمويه والإلغاز

---

(1) النفري، **المواقف والمخاطبات**، تحقيق: آرثر أربري، الهيئة المصرية للكتاب، 1985، ص126.

(2) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، نهضة مصر، القاهرة، 1977، ص578.

(3) عبد المطلب، **كتاب الشعر**، مرجع سابق، ص61.

أصلاً، وهو في **التّرجمان** أكثر كثافة وأشد غموضاً بوصفه يتأسّس بكامله على منظومات رمزيّة معقّدة، تجرّد من تلك الفتاة «نظام» رمزاً متحرّكاً متعدِّد التَّوظيفات والأغراض، كما سبق بيانه، وهو وإن شارك الشِّعريّة الصُّوفيّة في توظيفاتها الرامزة للمرأة، فقد تجاوز كل التَّجارب الرَّمزيّة السّابقة وأغرب في هذا النهج أيّما إغراب، «ويعد الشِّعر الصُّوفيّ، من هذه الوجهة، شعراً غزليًّا، تمّ للصُّوفيّة فيه التّأليف بين الحبّ الإلٰهيّ والحبّ الإنسانيّ، والتَّعبير عن العشق في طابعه الرُّوحيّ من خلال أساليب غزليّة...»[1]، ولعلّه بهذا السبب، إلى جانب ما تقدم، ظهرت المواقف والأحداث في نصوص **ترجمان الأشواق**، أشبه بالحوار الأحادي المشحون بفيض من العواطف العارمة الجيّاشة، وفي الوقت نفسه، المتَّشح بالغموض والتَّداخل إلى حدّ المتاهة والتّلاشي، ويمكن التَّعامل مع عديد المقطوعات والقصائد في ديوان **ترجمان الأشواق** بوصفها تحمل المفارقة الموقفيّة والحاليّة في أحشائها، وتوظف أساليب وسياقات مختلفة للنُّهوض بها، وهي أقرب ـ غالباً ـ إلى «مفارقة الأحوال» لأنها تعبر عن تصادم وتأزُّم نابع من أعماق الذّات، وليس مع البيئة المحيطة أو الآخرين؛ وسبب ذلك التّأزُّم إعمال الذِّهن في الوجود، طلباً للوصال مع مُوجِده الواحد المعبود، وبخاصَّة إذا جاء النّصّ تعبيراً عن حالة من الحالات الدّاخليّة الخاصَّة ـ عند المتصوِّفة والمبدعين ـ، «والحالة تنتمي إلى الدّاخل انتماءً مطلقاً، وبرغم كونها داخليّة، فإنّها لا تعرف الثبات، لأنها قائمة على التحوُّلات... قائمة على التّغيير الذي يلغي سابقه أحياناً، وقد يتعايش معه أحياناً أخرى»[2].

بهذا الفهم يمكن الدُّخول إلى عالم **التّرجمان** وتتبع توظيفاته الفنّيّة الرّامزة، لملاحقة التجلِّيات المتموِّجة لبنية المفارقة على مستواها الدَّلالي، وليس خافياً أن هذه المتابعة تحمل مجازفة فنّيّة نقديّة عالية الحضور والخطورة، بسبب أن فهم تلك الأساليب عَصِيٌّ على الإدراك تعاملاً مع معانيه «الأُوَل» وبمستوياتها السّطحيّة، ناهيك عن محاولة الغوص إلى الأعماق بحثاً عن المضمر، وإبراز المعاني

(1) عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، المكتب المصري، القاهرة، 1998، ص162.

(2) عبد المطلب، **النص المشكل**، مرجع سابق، ص225-226.

«الثّواني» في مستوياتها العميقة، ومع ذلك يظلُّ في الأمر ما يغري بمخاطرة الغوص، لما يتراءى على السَّطح من بريق ولمعان، يعد بكنوز ونفائس غير محدودة جرياً على «المواهب الصُّوفيّة والمنح العرفانيّة».

في قصيدة بعنوان «الدَّليل الطيب» يقول ابن عربي [البسيط]:

نَفْسي الفِداءَ لِبِيض خُرَّدٍ عُرُبٍ   لَعِبْنَ بي عند لثم الرُّكن والحجرِ

ما تَستدلُّ، إذا ما تُهتَ خلفهمُ   إلاّ بريحهُمُ من طيّب الأثرِ

ولا دجا بيَ ليلٌ ما به قمرٌ   إلا ذكرتهُمُ، فَسِرتُ في القمرِ

وإنما حين أُمسي في ركابهمُ   فالليل، عندي، مثلُ الشمسِ في البُكَرِ

غازلتُ، من غَزلِي، مِنهُنّ واحدةً   حسناءَ، ليس لها أختٌ من البشرِ

إنْ أسفرتْ عن مُحيّاها أرتْك سَناً   مثلَ الغزالةِ، إشراقاً بلا غَبَرِ

للشمسِ غُرَّتُها، لليلِ طُرَّتُها   شمسٌ وليلٌ معاً، من أعجب الصورِ

فنحنُ بالليل، في ضوء النهار بها   ونحن في الظهر، في ليلٍ من الشَّعَرِ[1]

تبدأ القصيدة بزمان لا يجوز فيه اللَّعب، ومقام لا يستقيم معه غير العبادة «عند لثم الرُّكن والحجر»، فالمكان كما الزّمان مخصَّص للعبادة، ولا يتصوَّر من قاصديه غيرها، فإذا حدث تجاوز من نوع ما، فمن غير المحتمل أن يصل إلى حدِّ اللَّعب والاستهزاء، وعلى ذلك فالمفارقة بادية في الموقف لا من حيث هو، وإنما من حيث مكانه وزمانه، فاللَّعب أمر مقبول من أولئك «البيض ـ الخرّد ـ العُرب» في غير هذا الموضع «الركن والحجر»، وفي غير هذا الشأن «شأن الطّواف والعبادة»، أما في هذا السّياق من الأحداث، فإن في الأمر مفارقة دون شك، تتأكد هذه المفارقة، بالأوصاف التي أسبغها الشّاعر على أولئك الأوانس «بيض ـ خرّد ـ عرب»، ثم بما أردفه في البيت التالي، من تلك الروائح الزكية الفواحة التي تملأ المكان، وتبقى أثراً ودليلاً على أصحابها، حتّى بعد غيابهم عن مكان الحدث، فهذه أوصاف ومظاهر ليست معهودة أو معتادة، في حقّ من يقصدون ذلك المكان

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص171-172.

بقصد التّعبّد والتّقرّب، وهو ما يضفي مفارقة في المواقف بين المكان المقصود، والقصد من ارتياده، وبين ما عليه حال القاصدين، وما أسبغ عليهم الشّاعر من النّعوت والأوصاف، وتتأكد المفارقة الدَّلاليّة بتماهي موقف الشّاعر نفسه مع تلك المشاهد، حين لا يعبّر عن امتعاضه منها أو رفضه لها، بل نراه يفدي أولئك الأوانس بنفسه «نفسي الفداء»، وهو أمر عجيب حين يصدر عن ناسك زاهد، متبتّل منقطع إلى العبادة؛ ويزيد الأمر غموضاً التّنكير المتعمّد لأولئك اللاعبات اللاهيات عند «الرّكن والحجر»، فهن «بيضٌ ـ خرّد ـ عُربٌ» دون زيادة، والتنكير وإن دلّ على التَّعظيم في بعض ما يدل عليه، فإنه يفتح باباً واسعاً لاحتمالات متلاحقة، بشأن أولئك الأوانس العابثات في هذا المكان في هذا الموقف!

في البيت الثّالث يقدم الشّاعر مزيداً من خصائص أولئك «البيض»، حين يجعل ليله البهيم يتحول إلى ليل مقمر جميل، لمجرد الذّكر، بل إلى قمر دون ليل، ويأتي بأسلوب يفيد التكرار والاستمرار بما يشبه أسلوب الشّرط المقدّر، عن طريق «لا ـ إلا» فما دجا اللّيل إلا ذكرهم ليسير في القمر، ومن اللاّفت تنكير «ليل ما به قمر»، فهو ليس اللّيل بمعناه الظّرفي الزّماني، بل هو إشارة إلى العتمة والتيه، دون قصد إلى زمن معين؛ وعند ذكرهم يتحول المشهد لا إلى ليل مقمر، بل يصبح السير في القمر، دون ذكر اللّيل، بما يدل على أن المقصود الضّوء اللازم للقمر، دون تقييده بزمن معين كاللّيل مثلاً، والمفارقة واضحة بين ليل داجٍ ما به قمر، وبين «سرت في القمر» وقد عملت أداة الاستثناء «إلا» على تحويل المعنى إلى النقيض تماماً، وسبقت الإشارة إلى أن بعض الأدوات احتفظت لها اللُّغة بقدرة خاصّة على تحويل المعنى، بل وتوجيهه إلى النقيض أحياناً.

ويفهم من هذا أن المقصود هو «ليل الجهالة»، وهذا ما يذهب إليه الشَّيخ ابن عربي في شرحه لهذه القصيدة «يقول: ولا دجا بي ليل جهالة وذكرتهم إلا أقمر ليل جهالتي...، ولا دجا بي ليل حيرة وتيهاً[1] إلا كان ذكري إياهم سبباً لإزالة ذلك التّيه والحيرة...»[2].

(1) كذا في الأصل، والصواب: تيه.

(2) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص171.

ولذلك نراه يؤكد هذا الفهم بقوله «وإنما حين أمسي في ركابهمُ، فاللّيل عندي مثلُ الشّمس في البُكر»، وهنا يخرج المستوى العميق للمعنى عن دوائر الاصطلاح والمواضعة، إذ يتعلّق الأمر «بالحالة»، و«الحالة تنتمي إلى الدّاخل انتماء مطلقاً»[1].

فالدّاخل هو الذي يلوّن المشهد بحيث يظهر مغايراً، وربما مناقضاً، لما عليه الواقع الخارجي، فوجود الشّاعر ضمن ركب أولئك «البيض» يجعل اللّيل عنده مثل الشّمس، وليست شمس الهجير المحرقة، بل هي شمس الصباح المتلألئة الوضّاءة، غير أن ما هو جدير بالحسبان أن «الحالة»، «برغم كونها داخليّة فإنّها لا تعرف الثبات، لأنها قائمة على التّحولات التي لا تنتظر واردات الخارج، فهي لا تخضع للاكتساب أو الاجتلاب»[2]، ومن هنا تدخل المفارقة، وتنسرب مفاعيلها في أسلوب المفارقة الحاليّة، حين لا يستقر الأمر على حال يكون به؛ مما يتيح فرصاً لحالات متعدّدة تتناوب المحلّ «الدّاخل»، كما قد ينتابها شيء من التّعارض والتّباين، يؤسِّس للمفارقة أو يسهم في تزجيتها وإنتاجها، فالحال عند المتصوِّفة: «ما يرد على القلب من طرب أو حزن أو بسط أوقبض ... فهو شيء يرد على القلب دون تعمد أو اجتلاب، وما سُمِّيت الأحوال أحوالاً إلا لحول العبد بها عن الرّسوم .. ودرجات البعد إلى .. درجات القرب..، قال الجنيد: الحال نازلة تنزل بالقلوب فلا تدوم»[3]، ومع تفاوت القصد بين أحوال المتصوِّفة وحالات الإبداع، فإنه يمكن تلمس العديد من القواسم المشتركة بينها، وإنما القصد هنا، أن الحالة التي سادت ذلك الموقف، قد أسهمت في تشكيل مكوِّناتها، بعد نزعها من سياقاتها الخارجيّة المألوفة وإعادة توزيعها، ضياءً وظلالاً، بما كانت نتيجته إبداع عالم جديد، يشبه عمليّة الخلق، بل هي عمليّة خلق فنّيّة تتَّسم، فيما تتَّسم به، بعدم الثُّبوت والاستقرار، وكأنها «حالة» من أحوال الصُّوفيّة وارداتهم الإلٰهيّة، «وقد قيل الحال تغيّر الأوصاف على العبد»[4].

---

(1) عبد المطلب، **النص المشكل**، مرجع سابق، ص225.
(2) المرجع السابق، ص225.
(3) ممدوح الزوبي، **معجم الصوفية**، مرجع سابق، ص122-123.
(4) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص222.

وإزاء هذه الحالة يتخيّر الشّاعر واحدة من أولئك البيض، متوجهاً إليها بالغزل، ولعلّه قصد المناجاة، بما درج الصُوفيّة على استخدامه أثناء توجُّههم بالمناجاة إلى محبوبهم العظيم، فتلك التي تخيَّرها محلاً للغزل أو المناجاة «ليس لها أخت من البشر»، وعلى هذا فالشّاعر يعتمد «الحوار الأحادي» للتَّعبير عن هذه الحالة، وكأنه يقوم بعمليّة استبطان داخليّة، لكشف ذلك الوارد الذي أَلَمَّ بقلبه، وهو يؤدي بعض طقوس العبادة في ذلك المكان الذي سبق ذكره، وعلى هذا الفهم فإن تلك الموصوفة المتخَيَّرة محلاً للغزل، لا بُدَّ وأن تكون على هذا الوصف:

إذا أَسفرتْ عن مُحياها أرتك سَناً   مثلَ الغزالةِ إشراقاً بلا غبرِ

... إلى آخر الأبيات.

والغزالة هنا هي الشّمس، وليست الغزالة المألوفة التي ينصرف إليها الذّهن فور ورود هذا اللَّفظ، والقيد الذي يوجه إلى المعنى العميق دون المعنى السّطحي المباشر، قوله «إشراقاً بلا غبر»، فالإشراق من شأن الشّمس، كما أن البيت يتناصّ مع قول النّبيّ ﷺ: «ترون ربكم كالشّمس بالظّهيرة ليس دونها حجاب»[1]، وليس خافياً أن الشّاعر إنما أراد التَّعبير عن بعض الأحوال التي يجدها خلصاء الخلق، حال قيامهم ببعض العبادات، تقرّباً إلى الخالق العظيم، فالعبادة ـ عندهم ـ نوع من رياضة التَّواصل، وإن جاءت في ظاهرها امتثالاً، الحال يتأسس على المفارقة، فقد جاء أسلوب النّصّ ناهضاً بهذا المعنى ومشحوناً به في آنٍ معاً، حين يجمع بين متناقضين لا يجتمعان في حكم العقل، وعرف العادة والمألوف، لكن الحال لا يحافظ على مكوِّنات المشهد الخارجيّة، بل يفتتها ويعيد توزيعها وترتيبها على الشّكل الذي يراه مناسباً للتَّعبير عن «الدّاخل» وإن كان، في الوقت نفسه، لا يهمل الخارج تماماً ولا يغيب عنه؛ ولذلك فالشّاعر يقول:

للشّمس غُرّتُها، للّيلِ طرّتُها   شمسٌ وليلٌ معاً من أعجب الصورِ

فنحن باللّيل في ضوء النهار بها   ونحن في الظهر في ليلٍ من الشَّعَرِ

(1) أخرج البخاري حديثاً بنحوه، **صحيح البخاري**: حديث رقم 4305.

فجميع مكوِّنات هذه الصُورة التي هي «أعجب الصور» من موجودات الخارج، لكنها نابعة من الدّاخل، لذلك لم تحافظ على خصائصها وسماتها المكانية والزّمانية، بل جاءت مناقضة للمألوف من أحوالها الخارجيّة، فالمفردات جميعها تدلّ على مكوِّنات مادّيّة من العالم الخارجي، «الشّمس ـ غرّتها ـ اللّيل ـ طرّتها ـ الضوء ـ النهار ـ الظهر ـ الشَّعر»، لكنها جاءت في سياقات وتراكيب لا تساعد على حملها على معانيها المباشرة، بل ترفضها وتدفع إلى البحث عمّا قُصِد بها في هذه السِّياقات والتَّراكيب التي ما تفتأ تحرض على انقداح شرارة المفارقة، وإطلاق التّفاعلات بين مستوياتها، لتتحرك خيوط الدّلالة في اتِّجاهات متعدِّدة ومتعاكسة، وتكون النتيجة إبداع لوحة فنيّة «من أعجب الصور»؛ عندما تعمل على جمع «شمس وليل معاً»، وتجعل صاحب الحال «المبدع»، ومنه إلى المتلقِّي «باللّيل في ضوء النهار»، «وفي الظهر في ليل من الشَّعر»؛ «وهذا مشهد عزيز لا يناله إلا الأعز من عباده المتوحّدين به...»[1]، والمتعطّشين أبداً، إلى وصاله، والوصول إليه، وتلك هي مفارقة التَّجارب الصُوفيّة على مرّ العصور، و«حينئذٍ بهذه المثابة عرفتَ ما أقول، فلا يطلب بالعقول ما لا يصح إليه الوصول»[2].

لقد تأسّست القصيدة بكاملها ومن أول بيت فيها على بنية المفارقة، وقد أسهمت سمات لغويّة متعدِّدة في إنجاز هذه البنية، وتحويل المستوى الدَّلالي لتراكيبها وسياقاتها من السّطحي المباشر إلى العميق الضّمنيّ، وتحرّكت خيوط الدّلالة ـ من خلال هذه الأدوات التّحويليّة ـ في اتِّجاهات متعدِّدة، لإنتاج دلالات متراكبة كثيفة لا يمكن الغوص إلى أعماقها وكشف مكنوناتها إلا عبر معايشة ومصابرة، وقراءة من نوع فريد، تعتمد الحدس استنطاقاً للسِّمات اللُّغويّة المتمركزة في أرجاء النّصّ، بعناية فائقة وطريقة مخصوصة، يمكن إجمالها وإفراغها في أسلوب المفارقة، حتَّى تسنى للمبدع أن يدرك وينشئ، وللمتلقِّي أن يحلّل ويعي، ليصدق القول وصفاً لحالة فريدة:

«فنحن باللّيل في ضوء النهار بها ونحن في الظهر في ليل من الشَّعر»

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص172.
(2) المصدر السابق، ص172.

وما يزال المشهد بحاجة إلى مزيد النَّظر والإمعان «ونحن في الظهر في ليل من الشَّعر»!!

ويمكن متابعة المفارقة «الموقفيّة والحاليّة» في نصوص أخرى عديدة من الدِّيوان، ومن تلك النُّصوص قصيدة بعنوان «سلام على سلمى»، يقول [الطويل]:

سلامٌ على سلمى ومن حلَّ بالحِمى ... وحُقَّ لمثلي، رِقّةً، أن يُسلِّما

وماذا عليها أن تردّ تحيّةً ... علينا؟! ولكن لا احتكام على الدُّمى

سَرَوا، وظلام اللّيل أرخى سُدوله، ... فقلت لها: صَبًّا غريباً متيَّما

أحاطتْ به الأشواقُ صَوناً، وأرصدتْ ... له راشقات النَّبل أيَّان يمّما

فأبدتْ ثناياها، وأوْمضَ بارقٌ ... فلم أدرِ مَن شقَّ الحَنادِس منهما

وقالت: أما يكفيه أني بقلبه ... يشاهُدني في كلِّ وقتٍ، أمَا أمَا؟![1]

يتوجّه الشّاعر بالسّلام، إيماءً ورمزاً، باسم بعض صويحبات شعراء الغزل؛ وهنّ كثر، وقد سبق القول إن اللُّغة قد ضاقت عن بعض واردات الصُّوفيّة ومواجدهم، وأكثر ما تجلى هذا في الحبّ الإلٰهيّ عندهم، فطفقوا يستنجدون بقاموس الغزل والنسيب، للنُّهوض بهذا اللّون من أغراضهم الشِّعريّة؛ ولعلّ تخصيص «سلمى» هنا، لمناسبة تتعلّق بالحالة «الواردة الإلٰهيّة» على حد تعبيرهم وترنو المفارقة من بعيد في الشَّطر الثّاني من البيت الأوَّل «وحق لمثلي، رقة، أن يسلّما»، توقعاً لإنكار ما على الشّاعر فيما يهمّ به من مجرد السّلام، ثم تظهر المفارقة من خلال التأسيس لها بأداة الاستفهام «ماذا؟»، فكأن الشّاعر يتوقّع الموقف قبل حدوثه، انطلاقاً من حالة الدّاخل، فهو يقطع بعدم إجابتها لسلامه حتَّى بمجرد التّحيّة، وينطلق من هذا التوقُّع الذي أصبح يقيناً عنده، باحثاً عن الأعذار لتلك «المتمنعة»، حتَّى عن ردّ التّحيّة والسّلام؛ فهي دمية رخاميّة فائقة الجمال، ولا احتكام عليها فيما تفعل؛ وهكذا يؤسس البناء الأسلوبي لهذا البيت للمفارقة على مستوى الدّلالة، انطلاقاً من المعطيات اللُّغويّة طبعاً، فدخول الاستفهام أول البيت، ثم الاستدراك «ولكن» يؤسس لجوٍّ من التّحويل المتعمَّد في

(1) المصدر السابق، ص42-43.

مسارات خطوط المعنى المكوِّنة للحقول الدِّلاليّة للنّصّ وفضاءاته، ويهيّئ المتلقِّي لمتابعة أجواء المفارقة، عن طريق «الحوار الأحاديّ»، منذ البيت الأوّل يدخل الشّاعر في نوع من الحوار الذّاتي، عندما يقوم بالرّدّ على إنكار متوقع، ويستمر في هذا الحوار في البيت الثّاني محاوراً ذاته، أو مجرِّداً من نفسه محاوراً داخليًا، يتوجه إليه بالسُّؤال، ويبحث معه عن الأسباب والمبرّرات، في البيت الثّالث يتكامل «الحدث»، عندما يصف الشّاعر الزّمن الذي رحل فيه أولئك الأحباب، أو استعدوا للرحيل «سروا» وما يزال ظلام اللّيل مسدلاً أستاره، وفي الوقت نفسه ينقل الحوار إلى الخارج، «فقلت لها» بما يفيد استدعاءه لتلك «المتمنِّعة»، وتوجيه الخطاب مباشرة إليها، وعندها يسترسل في وصف الحالة التي يعانيها، فهو «صبّ ـ غريب ـ متيّم ـ أحاطت به الأشواق ـ وأرصدت له الرّاشقات».

المفارقة أن تلك المحبوبة، وبعد هذه الشكوى والتدلل والخضوع، لم تكن إجابتها له سوى ابتسامة غامضة المعنى «فأبدت ثناياها»، وتتعزّز المفارقة حين تكون هذه الابتسامة الغامضة كافية لأن تحيل أجواء الشّاعر الدّاخليّة والخارجيّة إلى أضواء وأنوار لا مثيل لها إلا ومض البرق:

فأبدت ثناياها، وأومض بارقٌ   فلم أدرِ من شقَّ الحنادسَ منهما

بل إنّ الأمر قد اختلط على الشّاعر، بحيث لم يعد يعلم من كان سبباً في دفع تلك «الحنادس» ورفع أستار الظلمات، أوامضُ البرق، أم بارقُ الثغر المتبسم؟ ويأتي البيت الأخير ليدفع المشهد إلى نهايته، معتمداً الحوار الخارجيّ، مع المحافظة على وحدة الموقف، وحاملاً في الوقت نفسه، الخيط الرّفيع الخفيّ الذي قد يسهم في توجيه القراءة، ويساعد المتلقِّي على متابعة أصوات النّصّ، الناطقة بدلالة المفارقة، حين تكون النتيجة «أنّي بقلبه يشاهدني في كل وقت»!

وإذن ما سبق سرده من مواقف وأحداث، لا تعدو أن تكون تعبيراً عن حالة من «الواردات» التي يسعى الشّاعر إلى التّواصل معها على أي نحو ممكن، وأن هذه «الواردة» التي يحن إليها ويتوسّل لوصالها هي قارّة في قلبه لا تغادرُه، وإنما خامره ذلك الشُّعور بالحرمان، لانشغاله بهمومه الدُّنيويّة التي من شأنها أن تصرفه عن تلك «الواردات»، أو تصرف تلك الواردات عنه، إن الإجابة كانت عقب تلك الابتسامة الفاترة، وبأسلوب يحمل شيئاً من السُّخرية والاستهزاء، «وقالت: أما

يكفيه أني بقلبه، يشاهدني في كل وقت، أما أما؟! ولا حاجة للإشارة إلى أن تكرار الاستفهام في آخر البيت وتأكيده، يحمل معنى التعجب والإنكار لشكوى الشّاعر وتوسلاته، لأنه لو التفت إلى نفسه، وغاص في أعماق سره، لوجد تلك «الحكمة الإلٰهيّة» في قلبه، ملازمة له لا تبرحه إلا إذا شغل عنها، «وذلك لمّا سرت ورحلت هذه الحكمة عن قلبه وقت شغله بتدبير بعض عالمه الكثيف، فلما عاد إلى سرّه وجدها قد رحلت، فأسرى خلفها... فـ«قالت هذه الحقيقة الإلٰهيّة...: لا تطلبني من خارج...»[1].

إن المتلقّي أمام نصّ موارب لا يستقيم معناه إذا حمل على ظاهره، فلو تم التّسليم بالمستوى السّطحيّ من المعنى للنّصّ السّابق، لاختلَّ المعنى تماماً، ولأصبح النّصّ أشبه بالتّراكيب العبثيّة التي يلغي آخرها أوّلها، أمّا عندما يُرفض المستوى السّطحي، ويجري البحث في عمق النّصّ كشفاً للمضمر، واستنطاقاً للمسكوت عنه، تسفر النتيجة عن معانٍ عميقة عزيزة المنال، وهي ليست معانيَ ملازمة أو مشابهة للمعنى «الأوّل» المباشر، بل هي معانٍ مناقضة لها، وعلى خلاف ما يصرّح به النّصّ للوهلة الأولى، فتلك الحبيبة المتمنّعة العصيّة التي يتوسّل ذلك المحبّ «الغريب ـ الصبّ ـ المتيّم ـ المحاصر ـ والمتربّص به» لأجل وصالها، بل يسعد لمجرد تكرّمها برد التّحيّة والسّلام، نكتشف عند قراءة النّصّ قراءة مغايرة ـ بحثاً عن المسكوت عنه ـ أنها قارّة في قلبه، ويمكنه مشاهدتها في كل وقت، أليس هذا أمراً غريباً، ولا نتردد في وصفه بالمفارقة، ولأنه كذلك، جاءت خاتمته مزيداً من التّساؤل على معنى الاستغراب والإنكار «أما يكفيه أني بقلبه يشاهدني في كل وقت، أما أما»، وجليٌّ أن تكرار المحذوف مع أداة الاستفهام أي «أما يكفيه، أما يكفيه» وإذن لماذا كل هذا التّشكي والحنين؟

لقد شكّل البيت الأخير من النّصّ علامة، يمكن بواسطتها الانتباه إلى التّفسير السّليم للرّسالة التي شُحِن بها النّصّ، إيماءً ورمزاً، بما يسهم في تبديد الحيرة والارتباك التي تنتاب المتلقّي عند متابعة المعنى الظّاهر للنّصّ، بخاصّة وإن المتلقّي «مطالب بأن يتوصّل إلى معنى المنطوق بالمرور خلال معنى الجملة، ثم يعود

(1) المصدر السابق، ص42-43.

عودة مزدوجة إلى نقيض معنى الجملة»[1]، إذ لا يكفي البحث عن المستوى العميق من الدّلالة، بأي كيفيّة كانت، فليس من نواتج البناء المفارقيّ الملازمة أو المشابهة، وإن اشترك معها في توسيع الدّلالة بتجاوز المعاني «الأُوَل» والإضراب عن المعنى المباشر، لأن المفارقة تخرج عن «ظاهر التَّعبير إلى ما يناقض ذلك الظّاهر... تخرج على معنى الجملة الحرفي إلى معنى المتكلِّم... تخرج على الظّاهر إلى الباطن النقيض»[2]، وهذا بعض ما أمكن بيانه، بتحليل النّصّ السّابق الذي قادتنا علامته في بيته الأخير، تضافراً مع تراكيبه وسياقاته النَّصّيّة، وغير النَّصّيّة، إلى فهم مغاير، بل مناقض لمعانيه الطافية على سطح مفرداته وتراكيبه، انطلاقاً من «أنّ الميكانيزم الذي تشتغل عليه المفارقة، هو المنطوق، وذلك أن هذا المنطوق إذا أخذ حرفيًا بدا ـ في وضوح ـ غير ملائم للموقف، ولأنه غير ملائم على الإطلاق، فإنّ المستمع مضطرّ إلى إعادة تفسيره، لإرجاعه إلى أن يكون ملائماً، والطَّريقة الأكثر طبيعيّة لتفسيره، من حيث معناه، هي بالنّقيض من صيغته الحرفيّة»[3]، وهو ما ينطبق بوجه من الوجوه، على هذا النّصّ، وعلى نصوص الدِّيوان جميعاً، وإن كان ثمّة توضيح أو احتراز، في هذا الشّأن، يتعلَّق بصلاحيّة بعض النُّصوص لأن تحمل على معانيها الظّاهرة، إذا أُغْفِل «الموقف» أو السِّياق غير النَّصّيّ، فمن شأن ذلك أن يجعل تلك النُّصوص تندرج تحت باب الغزل والنسيب، وهو ما وقع فيه فعلاً بعض المتلقِّين «بعض المشايخ والفقهاء»، كما سبق، غير أن إعمال السِّياق غير النَّصّيّ، واعتبار الموقف أثناء التَّفسير، يقود حتماً إلى رفض المعنى الظّاهر من النُّصوص، ويحتِّم إعادة تفسيرها تفسيراً مناقضاً، ينسجم وطبيعة أسلوب المفارقة وآليّة تفعيلها، فأي محاولة لفهم هذا النّصّ على غير آليّات التّحليل المفارقيّ ربما تعطي نتائج متعارضة ومتضاربة، تدفع إلى الزُّهد في النّصّ المفتوح، متعدد وجوه القراءة والاحتمال الذي تضمَّنه **ترجمان الأشواق**.

ولأهميّة المستوى الدَّلالي من المفارقة، باعتباره يمثّل مرجع الإحالة بداهة، لأي إطلاق للمفارقة، وتماشياً مع المساحة التي يغطيها من نصوص الدِّيوان، إما بشكل كلّيّ

(1) العبد، **المفارقة القرآنية**، مرجع سابق، ص28-29.
(2) المرجع السابق، ص29.
(3) المرجع السابق، ص29.

شامل للنّصّ بكامله، أو بشكل جزئيّ في بعض أبياته، أو فقراته، يمكن متابعة قصائد ومقطوعات أخرى بالدّرس والتّحليل، إبرازاً لتجلّيات مختلفة من توظيفات أسلوب المفارقة، على المستوى الدّلالي، وإن كان من المسلَّم، به عدم حصر كلّ التَّوظيفات الدَّلاليّة للمفارقة في الدِّيوان، تلافياً للوقوع في التكرار المُخِلّ من جانب، وعدم الإحاطة الدقيقة والكُلِّيّة بكل الأبيات التي تعتمد المفارقة من جانب آخر، بالنَّظر إلى التفاوت في الفهم بين المتلقِّين، وعدم التّوافق، قطعاً، حول تعريف محدد للمفارقة، كما سبق، وإن كان الباحث يعتمد التَّعريف الذي تم إرساؤه في بداية هذه الدِّراسة.

من تلك القصائد التي تصلح محلاً للدرس والتّحليل، لهذا الجانب من جوانب التَّوظيف الفنّيّ لبنية المفارقة، قصيدة بعنوان «الأوانس المزاحمات»، ونصها [الطويل]:

وزاحمني، عند استلامي، أوانسٌ ... أتينَ إلى التَّطوافِ مُعْتَجِراتِ

حَسرْنَ عن أنوارِ الشموسِ، وقُلْنَ لي: ... توَرّعْ، فموتُ النّفسِ في اللّحظاتِ

وكم قد قتلْنا، بالمُحصّب من مِنىً ... نفوساً أبيّاتٍ لدَى الجمراتِ

وفي سرحة الوادي، وأعلام رامةٍ ... وجمْعٍ، وعند النفْرِ من عرفاتِ

ألمْ تَدْرِ أنّ الحُسْنَ يسلُبُ مَن لهُ ... عفافٌ فيُدعى سالبَ الحَسَناتِ

فموعدُنا بعد الطوافِ بزمزمٍ ... لدى القبةِ الوسطى، لدى الصخراتِ

هنالك من قد شفّه الوجدُ يشتفي ... بما شاءه من نسوةٍ عطراتِ

إذا خفن أسدلْن الشُّعورَ، فهنَّ مِن ... غدائِرها، في أَلْحُفِ الظّلُماتِ

قد يبدو النّصّ، للوهلة الأولى، لا يحمل شيئاً من المفارقة، وبخاصَّة في بيته الأوّل إذ يظهر وكأنه يسرد حدثاً معيّناً في مكان معيّن معروف، غير أن تحديد المكان، وما يرومه قاصده، هو ما يؤسس للمفارقة، ويوري زنادها. فالظّرف المكاني «عند استلامي»، ومايحمله من إشارة إلى الزّمان، وإن جاء لا على التَّحديد، يشي بالمفارقة، عندما تأتي أوانس مزاحمات في هذا المكان، فالاستلام المقصود هنا هو استلام الحجر، وإذن فالمكان هو البيت الحرام، ويتضح المشهد أكثر في الشَّطر الثّاني من البيت الأوّل، «أتين إلى التّطواف معتجرات»؛ فالأوانس إنما أتين إلى «التّطواف»، وهو «تفعال» من طاف، وهنا يشتبه الأمر، هل الدّافع إلى هذه الصِّيغة الوزن الشِّعري فحسب؟! أم أن «التّطواف» جاء ليدلّ على معنى

التجوُّل دون ارتباط بقصد العبادة الذي ينحصر فيه لفظ «الطّواف» عرفاً، على الرَّغم من أنه أوسع من ذلك في أصل الوضع؟ ولعلَّه لهذا السبب، وإشارة إلى ذلك المعنى الخفيّ جاءت الإشارة إلى الزّيّ الذي اتخذنه أولئك الأوانس، «معتجرات»[1]؛ فهن لسن على حشمة لا ظاهريّة ولا داخليّة، فكما قمن بالمزاحمة في هذا المكان، فقد قدمن إلى «التّطواف» على شيء من السُّفور، وعدم إسدال «الجلابيب»، كما أمر الشّارع الحكيم بهذا الخصوص.

المفارقة هنا ناشئة عن الموقف لا عن السِّياق النَّصّيّ، فالسِّياق النَّصّيّ، وإن كان يوحي بشيء من ذلك، فإنه لا يصرّح بأي تناقض أو تعارض؛ وإنما الباعث على التعجُّب والاستغراب، بما يقود إلى المفارقة وعدم الانسجام، هو الموقف الذي اتّخذته أولئك الأوانس، والزّيّ الذي ظهرن به، في هذا المكان، عند «استلام» الطّائفين للحجر، ولا يعني هذا أن المفارقة الشِّعريّة تتحقّق من خلال الموقف وحده، فذلك أمر يخصّ المفارقة الحياتيّة، وهي ليست مطابقة للمفارقة الشِّعريّة، وإن تشاركتا في بعض الملامح، لأن المفارقة الشِّعريّة، تركز أكثر على «الحالة» التي هي شأن داخليّ، وتصوغ الموقف الخارجيّ ملوَّناً بالدّاخل، ومتداخلاً معه، وتلك الصياغة يوحي بها الاستعمال الخاصّ «التّطواف»، بما يحمله من انحراف مقصود عن أصل الصِّيغة المستخدمة، للدّلالة على فعل العبادة «الطّواف»؛ فالدّاخل يحمل شيئاً من التّشكيك والالتباس ما إذا كان حضور أولئك الأوانس بقصد الطّواف أم «التّطواف»!! الدّاخل هو الذي لوّن أسلوب الذّات الشّاعرة في صياغة الموقف، وإن كان في الأصل خارجيًّا؛ ويتصاعد الموقف الخارجيّ مدفوعاً من منطلقات داخليّة في الحوار الذي يقيمه الشّاعر في لغة سرديّة، فهو إخبار عن حادثة ماضية، وإذن فهو حوار ثنائيّ شكلاً، ولكنه أحاديٌّ في العمق، لأنه يعبِّر عن حالة ارتداد داخلي، لاستبطان الذّات حول ذلك الموقف، عندما يكون الأمر وفق هذه الحالة:

حسرْنَ عن أنوارِ الشموسِ، وقُلن لي: توَرّعْ، فموتُ النّفس في اللحظاتِ

---

(1) الاعتجار: لي الثوب على الرأس، من غير إدارة تحت الحنك، والمعجر، والعجار: ثوب تلفه المرأة على استدارة رأسها ـ وهو ثوب أصغر من الرداء، وأكبر من المقنعة، ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: عجر.

فالمفارقة بادية بين ما تقوم به أولئك «الأوانس» من كشفهن عن وجوه هي أنوار الشُّموس، وما يطلبن من العفّة والورع؛ هكذا يبدو المشهد في غاية التَّناقض؛ المؤدّي حتماً إلى التَّأويل المفارقيّ، لترتيب الحدث على هذا النَّحو، إذ لو كان طلب التّورع صادراً على محمل الجِدّ، لكان لازمه احتشام أولئك «الأوانس»، وعدم الكشف عن «أنوار الشموس»؛ لكن الطّلب لا يغري إلا بمزيد من الغواية، والغواية والورع من أحوال الدّاخل، فالصّراع النّاشئ عن تعارض مشاهد المفارقة صراع ذو طبيعة داخليّة، وإن تأسَّس على أحداث ومواقف خارجيّة، كما في الصُّورة السّابقة، أما الجملة التَّفسيريّة التي تلي الأمر «تورّع»، فتلقي ظلالاً تأويليّة على المعنى المقصود، ومن صاحب الصوت في هذه الجملة، «فموت النّفس في اللحظات» أهو صادر عن صاحب الطلب؟ أم عمَّن طُلب منه «الورع» أمام هذا المشهد؟ وحالة التردد هذه أمام أصوات النّصّ، أسلوب أثير في بنية المفارقة، بل هي أهم سماتها الفنّيّة، بما تحدثه من حركة بين النّصّ بوصفه منجزاً يحوز كياناً معرفيًّا، وبين محيطه، ـ والمتلقّي جزء من ذلك المحيط ـ «وإذا كانت الحركة ـ في عمليّة القراءة ـ حركة متعمدة، تتمّ ـ دوماً ـ عبر وسائط متعدِّدة، ومستويات متفاعلة، فإنّها حركة لا تتوقف عن التردد بين النظام الذّاتي للنّصّ والأنظمة الواقعة خارجه إلا بعد أن يكتمل إنتاج الدّلالة»[1]، وعلى هذا فإن حركة التردد ستستمر ما استمر النّصّ قابلاً للتداول، وقادراً عن الإنتاج في كل مرّة من مرّات التّداول.

وهذا ما نجده الآن ونحس به، ويلمسه المتلقّي عند قراءته ـ قراءة واعية ـ للنصوص الصُّوفيّة.

يستمر الحوار الذي افتتحه الشّاعر منذ البيت الثّاني، وتتوضح شخصيّة المحاور أكثر في البيت الثّالث، عندما يُسند الفعل إلى «نا» الفاعلين، لتدلّ على أنّ صاحب الصّوت المحاور، جماعة الأوانس التي أشار إليها النّصّ في بيته الأوَّل، وقدّم الأوصاف اللاّئقة بها، والغريب واقعاً، وليس غريباً في سياقه، أن من يطلب «الورع» يتباهى بالعديد الهائل الذي كان سبباً في إغوائه وهلاكه، «وكم قتلنا»، وينساق معدّداً المواقع التي كان فيها ذلك، وكأن الأمر يتعلّق بتعداد بعض أيام

(1) جابر عصفور، **قراءة النقد الأدبي**، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2002، ص407-408.

العرب، «بالمحصّب من منى ـ وفي سرحة الوادي ـ وأعلام رامة ـ وجمع ـ وعرفات»، بل لا يكتفي بذلك حتَّى يصف تلك «النّفوس» التي يوقع بها، بأنّها «نفوس أبيّات»، فعظمة الفاعل تتضاعف عندما يكون المفعول به ذا شأن، ولا يبدو من السّهل الإيقاع به، وهو ما يذكّر بخصوم عنترة بن شداد الذي دأب على وصفهم بالقوة والشجاعة، أولاً، ثم يصف قدرته على الإيقاع بهم ثانياً [الكامل]:

ومدجَّج كره الكماةُ قتالَه ... لا ممعنٍ هرباً ولامُستسلمِ

جادت له كفّي، بعاجل طعنةٍ ... بمثقّف صدقِ الكُعُوبِ، مقوّمِ

فشككتُ بالرُّمح الأصمِّ ثيابَه ... ليس الكريمُ على القنا بمحرّمِ

فالمفارقة تأتي ليس فقط من مجرد الدّعوة إلى «الورع» وفعل ما يناقضه، وينقضه، وإنما من التّبجح بالعديد من الصّرعى لهذه «اللحظات»، وعدد الأماكن التي كانت قادرة على العمل فيها، وبجدارة وتفوُّق، ويستمرّ الموقف في الاتّجاه نفسه، فالحُسْن يسلب العفاف، ولذلك يدعى سالب الحسنات، فالمعوّل عليه، للتفوُّق في هذا الصّراع، هو سلاح «الحسن»؛ وحيث أنه لا مقاومة محتملة أمام هذا السّلاح، «فموعدنا بعد الطّواف بزمزم، لدى القبة الوسطى، لدى الصّخرات»، فمن له تلك الخبرة الطّويلة في الإيقاع بالخصوم، على قوّتهم وجَلَدهم، ليس بحاجة إلى انتظار النّتيجة، فالنّتيجة معروفة، والمسألة محسومة، ولذلك يستمر الصّوت المحاور، في سيطرة شبه كلّيّة على مكوِّنات النّصّ، وأجوائه، «والمشهد هناك لمن يريد أن يراه»،

هنالك من قد شفّه الوجدُ يشتفي ... بما شاءه من نسوةٍ عطراتِ

إذا خِفْنَ أسدلْنَ الشُّعورَ، فهنَّ مِنْ ... غدائرِها، في أَلْحُفِ الظلماتِ

أمام هذا الموقف المؤسَّس على المفارقة منذ البداية، وبخاصَّة أثناء إطلاق الحوار المفترض، في البيت الثّاني «حسرن عن أنوار الشّموس، وقلن لي: تورّع...»، لا بُدَّ أن يقف المتلقّي متردداً بين ما يصرِّح به النّصّ، على المستوى السّطحي من دلالته، وبين سياقاته النَّصّيّة وغير النَّصّيّة، وما تدفع إليه من رفض لهذا المعنى المصرح به، لأنه لا يستقيم، لا حالاً ولا مقالاً؛ وعلى ذلك فلا مناص من البحث عن معنى المعنى الذي قصده الشَّيخ ابن عربي خلف هذه

الصّياغة الموحية الغامضة، وإن كانت تبدو بسيطة ومباشرة، للوهلة الأولى؛ إنّ الجمال ـ كما يقول ابن عربي ـ «محبوب لذاته، ومن ملكه شيء كان لما ملكه... والحسن معشوق لذاته.... فلهذا كان الحسن، المشهود غالباً.. لا يترك لك التلذُّذ بمشهد الحسن.. إلا ما يشير به حامل ذلك الحسن، وقد يشير بما يحول بينك وبين معالي الأمور، من حيث التَّوصل إليها، لا من حيث هي....»[1].

فالحسن وإن كان مرغوباً في كل حين، فإنه لا يتعيَّن إلاّ بحامله، وعندها قد يغلب عليك هوى حامله، فتترك ما لأجله أحببته، وهو في هذه الحالة يصارع النّفس التي تتعلَّق بتجلّيات جمال الحقّ، وتطلب ما يبدو لها منها، نظراً وفكراً، وبخاصّة ما تعلَّق بالعوالم العلويّة، والأمور الغيبيّة، كالجنّة والملائكة وعالم الرُّوح، وتلك العوالم النّورانيّة جميعها، وإن كانت آية في الحسن، ومن شأنها أن تخلب لبّ العارف إلا أنها تدفع باتِّجاه عدم التعلق بها، والاهتمام بشأنها، لأنّ ذلك من شأنه أن يصرف العارف عمّا قصد ابتداءً، فهي «تقول له: لا تنظر إلينا، فتعشق بنا، حالاً ومقاماً، وأنت إنما خلقت له لا لنا...»[2]. وفي الحوار الطويل الذي يبدأ وكأنه ثنائيّ الأطراف، في حين هو صادر عن الذّات الشّاعرة، دون أي محاور آخر، فهو «حوار أحاديّ»، يلحّ الشّاعر على التّنبيه إلى هذا الأمر، ويكابد لعدم الغفلة عنه، وكأنه يقول لنفسه «لا تغترَّ بتجلّي حسن الأكوان العلويّة والسفليّة لعينك، فإنه كلُّ ما خلا اللَّهَ باطلُ»[3].

إنها معانٍ بعيدة ـ دون شك ـ وصعبة المنال، لكنّها طريقة المتصوِّفة في صياغة مواجدهم وارداتهم، ولست واثقاً من أن المتلقِّي، من غير أصحاب الطَّريق، قادر على كشف هذه الخبايا، والتَّواصل مع هذا النّصّ «المتمنّع» لولا مساعدة الشَّيخ ابن عربي له، غير أنّ المسلَّم به أنه لا يمكن أخذ هذا النّصّ على ظاهره بحال، ومن هنا يصبح البحث عن توجيه مناسب أمراً غالباً؛ أما أن يتيسَّر ذلك التّوجيه، ويصادف المعنى المقصود، فذلك أمر احتمالي، ولا يتأتّى إلاّ بعد كدّ وعسر، ومع شيء من التَّوفيق، وربما الإلهام!

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص50-51.
(2) المصدر السابق، ص49.
(3) المصدر السابق، ص51.

قد يأتي موقف المفارقة شاملاً للنّصّ بأكمله، كما سبق، وقد يأتي ضمن بعض أجزاء النّصّ، حين يصوِّر ذلك الجزء موقفاً معيناً، ناقلاً إياه من حالته الخارجيّة «موقف» أو «حدث» إلى حالة داخليّة «حالة»، وأثناء عمليّة النّقل هذه، وإعادة الإبداع، يجري تفتيت مكوِّناته الخارجيّة، ونثرها وإعادة ترتيبها، مضافاً إليها، ومحذوفاً منها، ومُعَدَّلاً فيها، بحيث تبدو، وكأنها ذلك الموقف الخارجي، في صورة جديدة، وحلّة مغايرة، ولذلك فهي بالضّرورة، تقود إلى فهم مغاير، ومعنى ضمني يحتّم التّأمل والمعايشة؛ ومن النُّصوص التي وُظِّف فيها البناء المفارقيّ على المستوى الدَّلالي، وبشكل جزئيّ، قصيدة بعنوان «تناوحت الأرواح»، وفي هذه القصيدة يبدأ الشّاعر متوجّهاً إلى «حمامات الأراكة والبان»، بنداء تدلّ صيغته على أهميّة الأمر المنوه عنه «ألا يا...»، وتستمر الأبيات في وصف التجاوب الذي يحدث بين تلك الحمامات الشّاجية، وحنين الشّاعر وأنينه، ليكون ذلك سبباً في مضاعفة بلواه، ودافعاً لمزيد من «الشَّوق المُبَرِّح والجوى»؛ غير أن ذلك لا يشكل عند الشّاعر سوى «طُرفٍ من البلوى»، تساعده في «إفناء» ذاته، وهي إشارة جديرة بالتوقف عندها، فالطُّرف عَادةً ما تكون من الأشياء السّارّة والمرغوبة، أما أن تكون «طرفاً من البلوى»، فهذا سياق غريب! ومما يساعد على توجيه القراءة، عند هذه الإشارة، قوله «فأفناني»، لأن الفناء عند المتصوِّفة حالة مرغوبة، ودرجة مطلوبة، ولأجلها يفعلون الأفاعيل بأنفسهم؛ إذ لا يكون الفناء إلا «بزوال الرّسوم جميعاً بالكُلِّيّة في عين الذّات... وهو مقام المحبوبيّة»[1]، فهو مقام عزيز المنال، لا يصله إلا خواصّ الصُّوفيّة، ولذلك يصنّفه بعض مصنّفيهم في قسم «النهايات»، وأرباب النِّهايات غاية المريدين، ومنارة السّالكين في هذا الطَّريق.

وذهب ابن عربي إلى أن الفناء «عدم رؤية العبد لفعله، بقيام اللّه على ذلك»[2]، وإنما نال الشَّيخ ابن عربي في موقف النّصّ قيد الدِّراسة، هذا المقام،

(1) عبد الرزاق الكاشاني، **اصطلاحات الصوفية**، تحقيق: عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1، 1992، ص365.

(2) ابن عربي، **اصطلاحات الصوفية الواردة في الفتوحات المكية**، ملحق بترجمان الأشواق، تحقيق: عبدالرحمن المصطاوي، ص224.

بتوالي «طُرف البلوى» على قلبه؛ الإشارة السّابقة تؤسِّس إذن لانحراف عَمْدي في توجيه النّصّ، ومتلقّيه، وتهيّئ النّصّ للنُّهوض بالدّلالة المفارقيّة، انطلاقاً من البيت السّابع من النص [الطويل]:

تطوف بقلبي ساعةً بعد ساعةٍ ... لوجدٍ وتبريحٍ، وتلثُم أركاني

كما طاف خيرُ الرُّسْلِ بالكعبة التي ... يقول دليلُ العقلِ فيها بنقصانِ

وقبَّل أحجاراً بها، وهو ناطقٌ ... وأين مَقامُ البيت من قدْر إنسانِ

فكم عَهِدتْ ألا تحولَ، وأقسمتْ ... وليس لمخضوبٍ وفاءٌ بأيمانِ

ومن عجب الأشياء ظبيٌ مبرقعٌ ... يشيرُ بعُنّابٍ، ويومي بأجفانِ

ومرعاه ما بين الترائب والحشا ... ويا عجباً من روضةٍ وسْط نيرانِ(1)

فَمَنْ تلك التي تطوف بقلبه ساعة بعد ساعة، وتضيف مزيداً من الوجد والتّبريح في كل مرّة؟ بل هي تلثم أركانه، واللّثم أخفّ من التّقبيل لأنه يكون بساتر، التّشبيه في البيت التالي «كما طاف... إلى آخر البيت» يوحي بمكانة خاصّة لتلك الطائفة، فالشّاعر يبحث عن مبرّر لقيامها بذلك، ويتأسى في ذلك «بخير الرُّسل» الذي طاف بالكعبة، مع أن الدَّليل العقليّ يقول بنقصانها، وكماله ﷺ؛ وأكثر من ذلك فقد قبَّل النّبيّ ﷺ أحجاراً، والإنسان أفضل ـ قطعاً ـ من الجمادات، إن هذا التّشبيه التّمثيلي، سيق لتقريب الصُّورة من جانب، ولتبرير القول بها من جانب آخر، وهذا يعني أنّ من تطوف بالقلب، ساعة بعد ساعة، تحوز مكانة عالية، استحقّت كل هذا العناء؛ ولا عيب فيها سوى أنها لا تدوم، وأنها ما تكاد تحضر حتّى تغيب وتتوارى من جديد، ولهذا فالوجد والتّبريح مستمرّ متجدّد، ما دامت الزائرة العزيزة على هذا المنوال، ولا تجدي معها العهود ولا المواثيق، «فليس لمخضوبٍ وفاءٌ بأيمان» فعادة من هي من جنسها، أن تكون لعوباً طروباً، لا تدوم على حال، ولا يضبط لها حضور أو زوال، ويبدو الأمر في غاية العجب، حين تبدو تلك الزّائرة في صورة «ظبي مبرقع» أي يرتدي البرقع، ولكنه في الوقت نفسه، يغري عاشقيه، بما يصدر من إيماءات وإشارات، بل إنّ هناك ما

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص60-61.

هو أعجب من ذلك، فهو يرتعي بين «التّرائب والحشا»؛ ويتفيأ روضة يانعة، «وسط نيران» الشّوق والوجد الحارقة!

هل نحن أمام أحجية؟ أم أن للنّصّ لغته الخاصّة؟ لا بُدَّ من إعادة القراءة إذن، ليكشف المخبوء والمسكوت عنه الذي يقدمه النّصّ، دون أن يقوله فعلاً.

يقول الشَّيخ ابن عربي: «إن الأصل في المحبة أن تكون أنت عين محبوبك، وتغيب فيه عنك، فيكون هو ولا أنت»[1]، وعندما تدخل نسمات هذه المحبة شغاف القلب، وتخامر الوجدان، ساعة بعد ساعة، لا بُدَّ أن يصاحبها من الأحوال ما لا يدرك ولا تحيط به الصّفة، فيأتي التَّعبير عنه وفق هذا الأسلوب المشاكس، المنتج لنصّ متمنّع عصيّ على الفهم والإدراك إلا بشكل مجمل، وبعد طول مراودة ومماطلة، وعندها يحقّ للشَّيخ ابن عربي أن يقول:

لقد صار قلبي قابلاً كلَّ صورةٍ فمرعى لغزلانٍ، وديرٌ لرُهبانِ

وبيتٌ لأوثانٍ، وكعبةُ طائفٍ وألواحُ توراةٍ، ومصحفُ قرآنِ

أدينُ بدين الحبِّ، أنَّى توجهتْ ركائبُه، فالحبُّ ديني وإيمانيّ

إن فيوضات الحُميّا الغامرة التي طافت بجنبات ذلك القلب، وتوالت عليه «بطرائف البلوى» شوقاً وتبريحاً، صيّرته إلى هذه الحالة من التعدُّد والشُّمول، بحيث أصبح قادراً على محبّة كل موجود، لأجل من خلق الوجود، وحيث تعدَّدت أوجه التَّأويل، وتضاعفت حقول الدَّلالات، في هذا النّصّ الصُّوفيّ المفتوح بانسراح الأفق، المكتنز بامتلاء الحقيقة المطلقة، والجمال المطلق، بما لا يدع مجالاً للتفكير في إحاطة أو شمول بمخبوءاته وذخائره إلا تخيّلاً، أو ربما توهُّماً!

على المستوى الخيالي

يمثل الخيال ركناً أساسيًا في الحياة الصُّوفيّة برمّتها، ولقد أعلى المتصوِّفة من دوره في رفد تجاربهم الذَّوقيّة الوجدانيّة، والتَّسامي بها للإفلات من كثافة الحِسّيّ،

(1) المصدر السابق، ص60.

والتّحرر من صرامة العقليّ، والانسراح في فضاءات رحبة لا تعترف بالحدود أو القيود، وهو ما يسمح بالتّدرُّج في مراقي العلوم الوهبيّة «اللدنيّة»، بحيث لا يخضع العارف، في حصوله عليها ونيله إياها، لشروط التّحصيل لأهل العلوم الكَسْبية، وهذا فهم يناقض الفهم الذي اعتمده الفلاسفة المسلمون ـ على وجل وتحفظ ـ لدور الخيال حين حصروه في قدرة المخيلة التي «تعتمد بالضّرورة على مدركات الحسّ، وهي لا تستطيع أن تستحضر إلا ما سبق إدراكه»[1]، ويرجع هذا التَّقييد إلى الوسائل التي اعتمدها أولئك الفلاسفة سبيلاً للمعرفة اليقينيّة، فالمعرفة الإنسانيّة لا تأتي إلاّ عبر وسيلتين: العقل، والإدراك الحسّيّ، ولكلٍّ منهما موضوعها الذي تختصّ به، وتعمل فيه، غير أن المعرفة عن طريق الإدراك الحسّيّ ليست ثابتة، وقد تكون خادعة، لأن موضوعها متغير وقد لا يظهر على حقيقته أمام الحواسّ، فلا يبقى إلا العقل وحده سبيلاً للوصول إلى المعرفة اليقينيّة؛ «وإنما الحسّ عامل من عمال العقل، والعامل يجور مرّة، ويعدل مرّة، فأما الذي هذا هو عامله فهو الذي يتعقبه، فإن وجده جائراً أبطل قضاءه، وإن وجده عادلاً أمضى حكمه...»[2]؛ ويلاحظ في النّصّ السّابق، أن الجَوْر مقدم في حق الحس؛ فلا يتوقّع منه إلاّ الخطأ في الحكم والوهم في التّقدير، وبالتالي فالحَكَم الفَصْل، فيما يرد عن طريق الحسّ من المعارف، منوط بالعقل وحده الذي لا يمكن أن يقع في وهم، أو يجور في ترتيب الأحكام وفقاً لما تقتضيه مقدِّماتها، «فأما العقل فيرتفع عن هذا، لأنه يعلم حقيقة الشيء على ما هو عليه، ولا يقبل من الحسّ حكماً، ولا يحتكم إليه أبداً»[3]، هذا الإعلاء من شأن العقل دفع الفلاسفة إلى رفض معظم ما قدّم من مصادر أخرى للمعرفة، بل إنهم أخضعوا جميع تلك المصادر للعقل، وحاول بعضهم إعمال المحدود في المطلق، وبخاصّة فيما يتعلّق بشأن الوحي والنبوّة، ناهيك عن الإلهام والخيال الذي اعتمده المتصوِّفة مصدراً أساسيًّا لمعارفهم، «وعندما يتسامى الفلاسفة...، بالعقل إلى هذه الدرجة فإنه من الطّبيعي أن ينظر إلى الخيال الإنسانيّ نظرة متشككة حذرة، تتراوح بين الريبة والهجوم

(1) جابر عصفور، **قراءة النقد**، مرجع سابق، ص41.

(2) أبو حيان التوحيدي، **الإمتاع والمؤانسة**، قراءة: أحمد أمين وآخر، المكتبة العصرية، بيروت، ج3، ص136.

(3) المصدر السابق، ، ص136.

الحادّ»[1]، ولذلك فقد رفض الفلاسفة، أن يكون الخيال وما تعلّق به مصدراً لأيِّ نوعٍ من المعرفة الإنسانيّة، بل ذهبوا إلى أن القائلين به يعتمدون التّضليل ويلفِّقون الأكاذيب، وليس عندهم شيء يقدّمونه، أو يوثق به، فعندما يتعرض ابن سينا، مثلاً، لقدرة التخيل على إنتاج المعرفة الإنسانيّة، يصل إلى أن هذا الزعم «باطل مهذار، يلفّق الباطل تلفيقاً، ويختلق الزُّور اختلاقاً، ويأتيك بأنباء ما لم تزود، قد دُرِنَ حقُّها بالباطل، وضُرِب صدقُها بالكذب»[2]، وليست هذه النّتيجة مما انفرد به الفلاسفة المسلمون وحدهم، بل شكّلت منطلقاً للمتكلِّمين أيضاً، وتابعهم في ذلك فقهاء الأشاعرة، على تفاوت في درجات الرّفض والقبول، لكن المسلّم به هو أن العقل، أو الشّرع والعقل، هو محل الحكم ومناط التّكليف، ولذلك فلا مصدر يوثق به سواهما سبيلاً للإيمان أو المعرفة الإنسانيّة؛ واستثناءً مما تقدم فقد أعطى الفلاسفة الخيال دوراً مهمًّا في إبداع الشِّعر. يقول الفارابي ـ في معرض حديثه عن صناعة الخطابة ـ «ويبتدي مع نشأتها أو بعد نشأتها استعمال مثالات المعاني وخيالاتها مفعمة لها، أو بدلاً منها، فتحدث المعاني الشِّعريّة، ولايزال ينمو ذلك قليلاً قليلاً إلى أن يحدث الشِّعر»[3].

لا شكَّ أنَّ النَّظرة المتقدمة تقف على تعارض مع ما يذهب إليه المتصوِّفة من إعلاء لشأن الخيال، حين يحرر المتصوِّفة «المخيّلة» بوصفها قوة خلّاقة تتوسط عبر «البرزخ» بين الحقّ والوجود بأسره، ويرون أنها تعمل إلهاماً، بما يُلقى في روع العارف، ولذلك فهم لا دخل لهم فيما يدَّعون من فيوضات وكشوف ومعارف، «فإنما هي قلوب عاكفة على باب الحضرة الإلٰهيّة، مراقبة لما ينفتح له الباب، فقيرة خالية من كل علم... فمهما برز لها من وراء ذلك الستر أمر بادرت لامتثاله، وألفته على حسب ما يحدّ لها في الأمر...»[4]، ولأجل ذلك أعلى المتصوّفة من دور الخيال، تواصلاً مع تلك العوالم العلويّة التي لا يمكن للعقل بحدوده الصارمة أن يحيط بها أو يرتقي إليها، ناهيك عن الحس، ومدركاته التي

(1) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، مرجع سابق، ص49.
(2) ابن سينا، **رسالة حي بن يقظان**، ص44، نقلاً عن جابر عصفور، **الصورة الفنية**، ص49.
(3) الفارابي، **كتاب الحروف**، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق للنشر، بيروت، 1969، ص142.
(4) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج1، ص97.

تتلاشى أمام تلك المدارات الرحبة، والفضاءات غير المتناهية، «إن الخيال ـ عندهم ـ يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطَّريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصارم»[1].

فالمتصوِّفة يعتمدون على قوة الحدس، ورؤية البصيرة لا الباصرة، ويثقون بالخيال وقدرته على التَّواصل مع عالم الغيب الذي يعتبرونه هو عين الحقيقة، وما سواه وهم لا وجود له على التحقيق.

وأمام هذا التّعارض بين الموقفين، وذلك التهوين والتَّقليل من شأن الخيال والقائلين به، من طرف علماء «الرُّسوم» ـ كما يقول ابن عربي، يضيق المتصوِّفة بأولئك الذين ينصبون من أنفسهم فراعنة على أذواق النّاس ووجدانهم، فيضيِّقون عليهم كل سبيل للإفلات من القيود، والانسراح في مرابع الحرّيّة، وفضاءات النّعيم، فهم أشبه بالملوك والجبابرة في حقّ سائر العباد، يمنعونهم حقوقهم، ويحصون عليهم حركاتهم وسكناتهم، ويتحكَّمون في كل شيء من حياتهم، حتَّى في أنفاسهم وآهات آلامهم؛ «وما خلق اللَّه أشق ولا أشد من علماء الرّسوم على أهل اللَّه المختصين بخدمته، العارفين به عن طريق الوهب الإلٰهيّ... فهم لهذه الطائفة مثل الفراعنة للرّسل عليهم السّلام»[2]، وإنما كان هذا النّكير من «علماء الرّسوم» على المتصوِّفة، بسبب اعتمادهم العقل ومدركاته التي تأتي أصلاً عبر الحواسّ، وسيلة وحيدة للمعرفة، ولو تسنى لهم معايشة التَّجارب الذَّوقيّة التي عاناها المتصوِّفة، لكان لهم رأي آخر، بحسب الشَّيخ ابن عربي؛ وفي ذلك ما فيه من القصور في النَّظر، لأنهم لو تخلَّوا عن عنادهم ومكابرتهم لعلموا أنّ ما يقوله العارفون ليس محالاً؛ أو لم يجربه مثالاً، «فكل آية منزّلة لها وجهان: وجه يرونه في نفوسهم، ووجه آخر يرونه فيما خرج عنهم»[3]، والوجه الذي يرونه في نفوسهم هو محل التَّأويل والإشارة، ومجال الخيال والإبداع؛ وفي هذا يتفاوت الخلق تفاوتاً لا حدود له، إذ لا مجال للتفاوت في الوجه الخارج عنهم، فالاحتكام في ذلك إلى ما اعتمده أهل اللِّسان، وتواضع عليه أهل العصر

(1) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، مرجع سابق، ص51.
(2) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج1، ص421.
(3) المصدر السابق، ص421.

والمكان؛ أما الوجه الغائر في النّفس فإنّه مجال واسع للتّفاوت بين متأمّل وآخر، أو مستبطن وآخر، «ولو كان علماء الرّسوم ينصفون لاعتبروا في نفوسهم إذا نظر في الآية بالعين الظّاهرة»[1]، ولكنهم لا ينصفون حين يقولون بالإنكار على المتصوِّفة فيما يزعمون من العلوم الوهبيّة التي تعتمد الخيال سبيلاً للمعرفة، عن طريق البصيرة والحدس، وخلافاً للسُّبل المعهودة من المعرفة الإنسانيّة، وحتّى لوسائل التعلم وطرائقه، «إن الخيال ـ عند ابن عربي ـ هو أعظم قوة خلقها اللّه، ولولا الخيال لما أمر النّبيّ أحداً أن يعبد اللّه كأنه يراه»[2]، لأن الرؤية المقصودة هنا متخيلة وليست على الحقيقة، فتلك مستحيلة كما هو معلوم.

لقد حاز الخيال مكانة خاصّة في الفكر الصُّوفيّ، وبخاصّة عند الشَّيخ محيي الدين ابن عربي، الذي اعتبره ركناً عظيماً من أركان المعرفة؛ بل هو أساس الوجود، إذ بإمكان عالم الخيال أن يستوعب صور كل الممكنات القابعة في «البرزخ»، «ومن هذا البرزخ وجود الممكنات، وبها تتعلّق رؤية الحقّ للأشياء قبل كونها. . . يقول له الحقّ: «كُنْ» في الوجود العينيّ، فيكون»[3]، فالخيال عالم رحب غير محدود القدرة والعطاء، وهو موقف انفرد به المتصوِّفة ـ يتقدمهم ابن عربي ـ بين طوائف الباحثين والدّارسين والمصنّفين، فاللُّغويّون مثلاً لم يعوا شيئاً كهذا في معاجمهم اللُّغويّة، بل انحصر مدلول الخيال عندهم في الشّكل والهيئة والظّلّ وربما امتد إلى الطّيف أو الصُّورة أحياناً.

فالخيال ـ كما ورد في اللِّسان ـ «لكل شيء تراه كالظّلّ، وكذلك خيال الإنسان في المرآة. . . والخيال والخَيالة: الشَّخص والطَّيف. . . وخَياله في المنام: صورة تمثاله، وربما مرّ بك الشيء شبه الظّلّ فهو خيال»[4]، وليس خافياً أن هذه الدّلالات المحدودة المقيّدة بالمدركات الحسّيّة، بانعكاساتها وأطيافها، لا تمثل شيئاً أمام ما ذهب إليه الوعيّ الصُّوفيّ، أثناء تعامله مع الخيال وفضاءاته الرحبة،

(1) المصدر السابق، ص421.

(2) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، مرجع سابق، ص51.

(3) محمود غراب، **الخيال، من كلام الشيخ ابن عربي**، دار الكتاب العربي، دمشق، ط2، 1993، ص11.

(4) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: خيل.

وبصرف النَّظر عن المؤثّرات، والرّوافد التي أسهمت في تشكيل الرؤية الصُّوفيّة للخيال، تلافياً لمزيد من المراء والجدل في الأصول اليونانيّة، أو غيرها، وأيّ تلك الأصول اليونانيّة كان فاعلاً على وجه التَّحديد، فإن ما هو جدير بالعناية، وقمين بالإشادة، هو هذا الفهم الخاصّ والمتقدم لدور الخيال، عند علماء المتصوِّفة ومبدعيهم، بشكل يتّسع، ربما أكثر من المصطلح الحديث الذي اعتمده بعض النُّقّاد لمفهوم الخيال. فالاستخدام اللُّغوي المعاصر ـ كما يقول د. جابر عصفور ـ يشير «إلى القدرة على تكوين صور ذهنيّة لأشياء غابت عن متناول الحسّ، ولا تنحصر فاعليّة هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية.. بل تمتد فاعليّتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالماً متميّزاً...»[1]، وجليٌّ أن الاجتزاء المتقدّم ـ على رحابته ـ يظل الخيال فيه يرسف ضمن قيود الحسّيّة، ولو بإعادة إنتاجها على نحو مغاير، وبشكل ربما يبدو أكثر تناسقاً وجمالاً، ويلتقي هذا الفهم مع أصول التفكير الفلسفيّ لمفهوم الخيال الذي يحصر دوره في التوسل بين العقل والقوى النّفسيّة الباطنيّة، ويحدد قدرته في استعادة ما سبق للعقل أن أدركه من معطيات الحسّ، وإن سمح للخيال ـ أحياناً ـ بإعادة إنتاجها مغايرة لذلك الإدراك في زمانه ومكانه؛ أما المتصوِّفة فقد خرجوا عن هذا كله، حين أضافوا إلى اصطلاحات الفلاسفة وعلوم المتكلمين معارفهم الوجدانيّة، وعلومهم الذَّوقيّة، فصار الخيال شيئاً آخر، «إنه واسطة العقد، إليه تعرج الحواسّ، وإليه تنزل المعاني، وهو لا يبرح موطنه، تجبى إليه ثمرات كل شيء، وهو صاحب الإكسير الذي تحمله على المعنى، فيجسده في أي صورة شاء»[2]؛

فالخيال ـ عند ابن عربي ـ مكمن قدرة الإنسان على المعرفة والإدراك، وجميع مستويات «المعلوم» متحقِّقة في «الخيال» حتَّى وإن كان بعضها عدماً، أو محالاً، لأن المعلوم لا بُدَّ أن يحوز وجهاً من أوجه الوجود أو نسبة من نِسَبِه، «فما من معلوم كان ما كان إلا وله نسبة إلى الوجود بأي نوع كان من أنواع الوجود»[3]؛ والوجود ـ عند ابن عربي ـ يتدرج من الوجود العيني المطلق، بجميع

(1) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، مرجع سابق، ص13.
(2) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج3، ص464.
(3) المصدر السابق، ج3، ص464.

صفاته وشروطه، إلى الوجود الرقميّ «الكتابيّ»، مروراً بالوجود الذّهنيّ والوجود اللّفظيّ؛ فالمرتبة الأولى من الوجود هي مرتبة الوجود العيني، وللحقّ سبحانه الوجود العينيّ المطلق غير المتحيّز «فيكون مع كونه موجوداً في عينه، لا داخل في العالم ولا خارج، لعدم شرط الدُّخول والخروج، وهو التميز، وليس ذلك إلا للّه خاصّة»[1]، ثم بقية الموجودات العينية من مكوِّنات العالم، بشروطها وقيودها المؤدّية إلى تعريفاتها وحدودها.

المرتبة الثّانية من وجود «المعلوم» الوجود الذّهنيّ، وهو «كون المعلوم متَصوَّراً في النّفس على ما هو عليه في حقيقته»[2]. والثّالثة: وجود في الألفاظ، أي الوجود اللّفظيّ، وهذا الوجود يستوعب حتّى المحال والعدم، فكل معلوم له وجود لفظيّ حتّى وإن كان محال الوجود العيني أو الذّهنيّ، أو في حالة العدم، يمكن إيجاده بمشيئة المُوْجِد، والمرتبة الرّابعة والأخيرة ـ بحسب ابن عربي ـ هي مرتبة الوجود الرقمي أي الكتابي، وتستوي فيها نسبة المعلوم سواءٌ كان متعيّناً أم معدوماً أم محالاً، إذاً «فما ثمّ معلوم لا يتصف بالوجود بوجه»[3]، ولولا الخيال لما أمكن إدراك هذه المراتب أو التّعبير عنها، فهي ليست من قبيل ما يدرك بالحواس ثم يعاد إنتاجها من جديد، على أيّ نحو كان، فذاك شأن التخيُّل أو التّوهُّم الذي يعني «قوة نفسانيّة مدركة للصور الحسّيّة مع غيبة طينتها...، أو هو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»[4]؛ الخيال أشمل من هذا، وأرحب مجالاً، بحيث صار ـ عند المتصوِّفة ـ شاملاً كل معلوم، على نحو من الأنحاء، وإن كان خارجاً عن حدود الزّمان والمكان، وفوق التّشبيه والتّمثيل، بل ولو كان معدوماً أو محالاً، «ولولا قوة الخيال ما ظهر من هذا الذي أظهرناه لكم شيء، فإنه أوسع الكائنات وأكمل الموجودات...»[5]، وينقسم الخيال عند الشّيخ ابن عربي إلى خيال مطلق، وخيال متصل. والخيال المطلق أصل الوجود الكوني،

(1) المصدر السابق، ص465.
(2) المصدر السابق، ص465.
(3) المصدر السابق، ص465.
(4) يعقوب بن اسحاق الكندي، **رسائل الكندي**، تحقيق: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1955، ج1، ص167.
(5) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج3، ص467.

وهو ظرفه قبل ظهوره وتعيُّنه؛ أما الخيال المتّصل فهو مرتبط بالموضوع المُتَخَيَّل ومستمرّ فيه، وهو ـ غالباً ـ لا يخرج عن إطاره إلا في الخيالات العفويّة مثل الأحلام أثناء النوم. وعلى الرغم من هذا التمييز الذي يقيمه الشَّيخ ابن عربي بين قِسْمَي الخيال، حين يخص الخيال المطلق بالحضرة الإلٰهيّة، ويخص الخيال المتّصل بالمسألة الوجوديّة، فهو يظهرهما وجهين لعملة واحدة، حين يذهب إلى أن الخيال المتّصل إنما يستمد قوته واستمراره من الخيال المطلق، وعليه يقاس وبه يضبط، «فمن تلك القوة ضبطه الخيال المتّصل... وهو من بعض وجوه الخيال المطلق الذي هو الحضرة الجامعة والمرتبة الشّاملة»[1]، والأصل في الخيال الإطلاق بما يحمله هذا الإطلاق من سعة وشمول، ولكنه قد يُقَيَّد حين يتصل بموضوع معين، فتمتد إليه بعض قيوده، ويفلت من بعضها، فيصوّر الموضوع المتخيل، إما على هيئته في عالم الحسّ، أو على غيرها من الصُّوَر والأشكال التي يخترعها، ويراها مناسبة لذلك الموضوع المتخيَّل، وإن كانت بعض مكوّناته الحسّيّة أو الذّهنيّة قد فرضت نوعاً من التَّقييد على الخيال حال اشتغاله بذلك الموضوع دون سواه، وهذا بخلاف الخيال المطلق «المسمى بالعماء الذي هو أول ظرف قبل كينونة الحقّ»[2]، فذلك «العماء» الذي صار عند ابن عربي الخيال المطلق، من السعة والشمول، بحيث كان مكمن الوجود كله، قبل امتثاله لأمر الموجد الموجود الحقّ تبارك وتعالى «كُنْ»؛ ويستدل ابن عربي على هذا الفهم بحديث النّبيّ محمّد ﷺ ـ عندما سئل ـ «أين كان ربنا قبل أن يخلق خلقه؟» قال ﷺ: «كان في عماء ما فوقه هواء، وما تحته هواء»[3].

لذلك فالشَّيخ ابن عربي يرى أن هذا النبع الثري «الخيال» مصدر لعطاء غير محدود، بل يراه الوجود كله، «فالنّاس نيام إذا ماتوا انتبهوا»، وبهذا فالحياة الدنيا بكامل تفاصيلها هي صور وأطياف وخيال، ولا حياة إلا حياة الآخرة؛ فالخيال من هذا الجانب أقوى من العقل، وأوسع مجالاً، «فحضرة الخيال» ـ بحسب ابن

(1) المصدر السابق، ص466.

(2) المصدر السابق، ص465.

(3) المصدر السابق، ص465. والعماء عند العرب: سحاب رقيق، ويُنظر: مصطفى ديب البنا، **مختصر سنن الترمذي**، اليمامة للطباعة، دمشق، ط1، 2000. **كتاب تفسير القرآن**، ص467.

عربي ـ لا يستعصي عليها شيء، ولا تقف أمام معدوم أو مُحال، بخلاف العقل الذي لا يحيط إلا بما هو متحقّق، وله وجود فعليّ، ووفقاً لشروطه، «فما أوسع حضرة الخيال، وفيها يظهر وجود المحال، بل لا يظهر فيها على التحقيق، إلا وجود المحال، . . .»[1]، فالخيال هو مجال المحال، وأرضه الخصبة، حتَّى يذهب الشَّيخ ابن عربي، إلى أنّ كلّ ما يظهر في «حضرة الخيال» هو من باب المحال، ويستدل على ذلك بقدرة الخيال على توهم صورة «للحقّ» تعالى عن ذلك، مع أنّ ذلك محال في حقه كما هو معلوم، وكذلك إمكان إظهار الجسم الواحد في مكانين في آنٍ واحد، وهو محال إلا في حضرة الخيال، ومثاله «الإنسان في بيته نائم ويرى نفسه على صورته المعهودة في مدينة أخرى، وعلى حالة تخالف حاله الذي هو عليه، وهو عينه لا غيره»[2]، وتلك صور من الوجود لا تتأتى إلا في «حضرة الخيال»، ولعلّه لهذا السبب رَكَنَ الصُّوفيّة إلى الخيال، واعتبروه مكوِّناً أساسيًّا لتجاربهم الذَّوقيّة وحالاتهم الوجدانيّة، لأنهم يقطعون بأن الحياة الدُّنيا برمَّتها هي صورة خياليّة أبدعها «الخيال الخلّاق» المتماهي مع ذلك العماء الذي كان ظرفاً للممكنات قبل تعيُّنها، استجابة لأمره تعالى «كُنْ»، «فكل ما سوى ذات الحقّ خيال حائل،ـ وظِلٌ زائل، فلا يبقى كون في الدُّنيا والآخرة وما بينهما. . . مما سوى اللّه»[3].

وينطلق المتصوِّفة من هذا الفهم لسعة الخيال وشموله، الذي يحيل الوجود مما سوى الحقّ إلى خيال حائل وظل زائل، إلى الإعلاء من دور الخيال ووظيفته في الوجود بعامّة، وفي الحياة الصُّوفيّة بخاصَّة، «ومن لا يعرف مرتبة الخيال فلا معرفة له جملة واحدة، وهذا الرُّكن من المعرفة إذا لم يحصل للعارفين، فما عندهم من المعرفة رائحة. . .»[4]، بل منهم من يذهب إلى هذا العلم «الكشف الخياليّ» يختص به أهل اللّه دون سواهم؛ وعلى السّالك منهم أن يأخذ نفسه على هذا العلم، ويجاهد لأجل حصوله، وإعمال مفاعيله، لأنه لا كشف دون إعمال

(1) ابن عربي، **الفتوحات**، مصدر سابق، ج3، ص468.
(2) المصدر السابق، ص468.
(3) المصدر السابق، ص468.
(4) محمود غراب، **الخيال: عالم البرزخ والمثال**، دار الكتاب العربي، دمشق، ط2، 1993، ص17.

هذه المَلَكَة العجيبة التي ميَّز اللَّه بها الإنسان عمّا سواه من مخلوقات، وبهذه الملكة وعن طريقها يتحقق العارف أن «العالم ما ظهر إلا في الخيال... فالحضرة الوجوديّة إنما هي حضرة الخيال، والوجود المحدث خيال منصوب...»[1].

وللخيال قدرة خارقة حتَّى إنَّ القدرة الإلٰهيّة تكون ـ في هذه الحضرة ـ حيث مشيئة العبد، فما شاء العبد أمراً في «حضرة الخيال» إلا كانت القدرة رهناً لمشيئته، في حين أنَّ العبد رهن لمشيئة خالقه في غيرها، إن هذه الميزة الفريدة للخيال التي أدركها المتصوِّفة، وأصرُّوا على العيش في أطيافها، شكَّلت دافعاً قويّاً لعارفيهم للسير قدماً في هذا الطَّريق حتَّى النِّهاية، وكان علمهم اليقين، «أنّ في حضرة الخيال في الدُّنيا، يكون الحقّ محل تكوين العبد، فلا يخطر له خاطر في أمر ما، إلا والحقّ يكوّنه في هذه الحضرة... فمشيئة العبد، في هذه الحضرة من مشيئة الحقّ»[2]؛ وتلك حال تماثل حال الآخرة، فإذا كان الخيال باطناً في هذه الدُّنيا، فإنه ظاهر في الآخرة، «لأن باطن الإنسان هو ظاهره في الآخرة».

وبهذا يتساوى الخيال في الدُّنيا مع «شهوة» العبد في الآخرة، فإذا كان أمر الشهوة في الحياة الدُّنيا منبوذاً ومرفوضاً؛ فقد يحقق الخيال تعويضاً من نوع ما عن تلك الشَّهوة المكبوتة الممنوعة، إما شرعاً أو عرفاً، «فالحقّ تابع في هذه الحضرة، وفي الآخرة لشهوة العبد... فما للحقّ شأن إلا مراقبة العبد، ليوجد له جميع ما يريد إيجاده في هذه في الدُّنيا، وكذلك في الآخرة»[3].

قد يتبادر إلى الذّهن سؤال مُلِحّ وهو لماذا كل هذا الإجلال والإعلاء لشأن الخيال عند المتصوِّفة؟

قد يكون في بعض ما سبق بعض إجابة عن هذا، فمبدأ التّعويض والتّفريج، لا يمكن رفضه، وفقاً للنّصّ السّابق. فإذا كان المتصوِّفة يأخذون أنفسهم ومريديهم بالشّدّة والصّرامة فيما يتعلَّق بأمر النّفس والشّهوة، فإنه لا بُدَّ لهم أن يبحثوا عن

(1) المرجع السابق، ص17.
(2) المرجع السابق، ص18.
(3) المرجع السابق، ص19.

متنفس تعويضي عن هذا الكبت والحرمان الذي يفرضونه على أنفسهم، وقد وجدوا في «حضرة الخيال» البَراح المتسع لإعمال خيالهم فيما يريدون ويشتهون، «وأما ما لا قدرة له ولا قوة له عليه أن يكون في الحس، فإنه يقوى على إيجاده خيالاً في نفسه»[1]، وهذا توجيه قد يبدو مقبولاً من الوجهة النّفسيّة، لكن في الأمر ما هو أهم من هذا، إنه يتعلّق بما يدعيه المتصوِّفة من حالات الكشف والتجلّي، تلك الحالة التي يتوق إليها المتصوِّفة من بداية السلوك، وحتّى نهاية الطَّريق، ولا مجال لإدراك تلك الحالة إلا عبر الاستنجاد بحضرة الخيال، وحيث أن سائر المخلوقات في هذا الكون ـ بحسب ابن عربي ـ ما هي إلا تجلّيات للخالق العظيم، فلا بُدَّ أن يكون العبد محلاً لتلك التجلّيات، بحيث لا يدوم على حال، مصداقاً لقوله تعالى ﴿كُلَّ يَوۡمٍ هُوَ فِي شَأۡنٖ﴾ [الرَّحمن: 29]، «والعبد تَبَعٌ للحق في صور التجلّي، فما يتجلى الحقّ له في صورة إلا انصبغ بها، فهو يتحول في الصُّورة لتحول الحقّ»[2]، لكل هذا فقد أَغلى المتصوِّفة من شأن الخيال، إذ بدونه لا يمكن التَّواصل مع شيء من هذه المنطلقات التي انبنت عليها الفكرة الصُّوفيّة، بحيث صار من الممكن القول بأن «الصُّوفيّة لا سيما ابن عربي أضافوا أفكاراً وتصورات تستحق الإعجاب»[3]، فيما يتعلّق بالبحث العربيّ والإنسانيّ في مسألة الخيال وما تعلق به.

وإذا كانت تلك هي مكانة الخيال ـ عند الشَّيخ ابن عربي ـ وأهميَّته في التَّواصل مع العوالم العلويّة، والفيوضات الإلٰهيّة، بوصفه طريقاً موثوقاً للمعارف والهبات، فلا شك أنه يمثل أساساً مهمًّا من أسس الإبداع عند المتصوِّفة بعامّة، وعند ابن عربي بخاصَّة؛ فكما أيقن المتصوِّفة بالخيال سبيلاً للمعرفة والتلقي، كان يقينهم به أسلوباً لإنتاج المعارف وإبداع العلوم، ويحوز الخيال هذه المكانة من قدرته على الجمع بين المتناقضات لأنه يتوسط بين الباطن والظّاهر، وبين المثال والصُّورة، وبين المطلق والمقيد، ومن ثم يمكن أن يكون واسطة بين «الحقّ والخلق»، فيما يريد الحقّ من تجلّياته، وما يجده الخلق من مقامات ومكاشفات،

(1) المرجع السابق، ص19.
(2) المرجع السابق، ص19.
(3) عاطف جودة نصر، **الخيال، مفهوماته ووظائفه**، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1997، ص103.

ويقوم بصياغة كل ذلك عن طريق جمعه بين الحسّ والخيال، وإطلاق تفاعل من نوع ما بينهما، لإبداع صورة رائعة تجمع بين النّقيضين في شكل متناسق ومعرض جديد، عمّا هي عليه فعلاً من التّجريد والحسّيّة، «ولما علم الحقّ ما ركّب عليه العالم... أرسل الرُسل إلى النّاس والمكلّفين، فوقفوا في حضرة الخيال خاصّة، ليجمعوا بين الطّرفين، بين المعاني والمحسوسات... فقالوا لبعض النّاس، من هذه الحضرة، أعبُد اللّه كأنك تراه...»[1]، فابن عربي يذهب إلى أن الرُسل عليهم السّلام، قد استفادوا من «الحضرة الخياليّة» بفهمهم السَّليم لدورها، وعن طريقها يمكن المواءمة بين عالم المطلق والمثال، وبين الوجود الحسّيّ للمكلّفين وما يحيط بهم، ولولا تلك الحضرة الخياليّة ـ بحسب ابن عربي ـ لما أمكن التّوفيق بين عالمين متناقضين، اقتضت حكمة «الحقّ» الجمع بينهما في ملكه العظيم، وإن كان الوجود الحقيقي مقصوراً على عالم المُثُل «المطلق»، ولعل الشَّيخ ابن عربي يشير من طرف خفيّ إلى ما يمثله الرُسل من قيمة عظيمة، تماثل من بعض الوجوه، دور الخيال البرزخي، فإذا كان الخيال يمثل واسطة بين الحقّ والخلق، معلومة عند العارفين، ومستمرة باستمرار طريقهم وطريقتهم، فإن الرُسل هم واسطة حسّيّة بين الحقّ والخلق، يتوقّف استمرارهم على استمرار رسالاتهم التي أرسلوا بها، وإن كانت دعوتهم باقية ما دامت السموات والأرض.

إنّ الخيال الذي يرتقي إلى هذا المقام من الأهميّة والحيويّة، شكّل ركناً مهمًّا في التَّجربة الإبداعيّة لابن عربي لا يقل أهميّة عن دوره في الحياة الرُوحيّة والوجدانيّة عنده، وهو يشترط تحريره من كلّ القُيود ليصبح خيالاً مبدعاً خلّاقاً، فالمبدع يمر بحالة تشبه حال النائم الذي يحلم بأشياء ومواقف، ويعيشها وهو نائم ما غادر فراشه، أو مكان نومه، وإن فُضّلت حالة الحلم في النّوم لأنها الأكثر صفاء، وحينها يكون النائم أقرب إلى عالَم الغيب، وهي حالة تشبه حالة «الفناء» عند الصُوفيّة، حين يتجرّد العارف عن الغير والسّوى، بل يذهل عن نفسه حتّى لا يعي شيئاً من أمره، وعندها يَلِجُ الحضرة الخيالة من أوسع أبوابها، وهو بها أَوْلى، بما هي قوة مميّزة للإنسان عن سائر المخلوقات، ويتوقّف إدراكها وحسن توظيفها على مدى صفاء النّفس، ورهافة الحسّ، وتهيؤ العارف لها، «فالعامّة لا تعرفها ولا

(1) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج3، ص464.

تدخلها إلا إذا نامت ورجعت القوى الحسّاسة إليها، والخواصّ يرون ذلك في اليقظة، لقوة التحقّق بها، فتصوّر الإنسان في عالم الغيب، في حضرة الخيال، أقرب وأَوْلى»[1]، وبهذه القوّة يحوز الإنسان القدرة على الخلق والإبداع، فيجسّد الصُوَر من المعاني، ويعيد تشكيل الصُوَر المحسوسة، بما يوازي إبداعاً لتلك الصُوَر، وإن كانت موجودة أصلاً، بل إن الخاصّة «أهل الطّريق» طبعاً، بحسب ابن عربي، تتحول الصُوَر الخياليّة لديهم إلى حقائق ماثلة أحياناً؛ ويستدل على ذلك بقصة يوسف وأبيه وأخوته[2]؛ وبصرف النّظر عن التّسليم بما يذهب إليه في شأن التخيّل، ومطابقة الصُورة النّاشئة عنه حسًّا لذلك المتخيّل، وأن الخطأ إن وقع فإنما يقع لفساد التخيّل في لحظة ما، فإن ابن عربي يطلق موقفاً فريداً تجاه قدرة الخيال على الإبداع، بما يجعله ينفرد عند أغلب الدّارسين، بهذا الموقف المتقدم من الخيال وقدراته الخارقة، بل إن د. جابر عصفور يشير إلى نوع من التّواصل بين الخيال عند ابن عربي والخيال عند الرومانسيين، ويقول «ولعلّي في حاجة إلى القول بأن ثمة اعتبارات دينيّة وميتافيزيقيّة تؤكد إمكانيّة التشابه بين الرومانسيين ومتصوفة الإسلام أمثال ابن عربي، من حيث النّظرة إلى الخيال»[3]، وأوافقه فيما ذهب إليه من احتمال التشابه، بل والتأثر بمذهب ابن عربي بشأن الحضرة الخياليّة، وإن كان المجال لا يتسع للتّدليل على هذا الرأي، وتكفي الإشارة إلى القدرة الخياليّة العجيبة التي اتسم بها ابن عربي عند تقديمه لفتوحاته المكية، ووصفه للمَلَك الذي تلقى عنه هذا الكتاب، وتصوير درجته ومراقيه في مراتب العلوم.

أما فيما يتعلّق بالخيال والإبداع الشّعري ـ عند ابن عربي ـ فتجدر الإشارة إلى تلك القصّة المثيرة التي يسوقها الشّيخ ابن عربي، عند تعليله لشرحه لديوانه محل الدِّراسة **ترجمان الأشواق**، وقد سبق الحديث عنها في الفصل الأوَّل من هذه الدِّراسة.

قال الشّيخ رحمه اللّه: «فمن ذلك حكاية جرت في الطّواف؛ كنت أطوف

---

(1) المصدر السابق نفسه.

(2) يُنظر: محمد علي سلامة، **تأويل الشعر عند ابن عربي**، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية الآداب، 1986، ص172.

(3) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، مرجع سابق، ص53؟

ذات ليلة بالبيت، فطاب وقتي وهزني حال[1] كنت أعرفه، فخرجت من البلاط من أجل النّاس، وطفت على الرمل، فحضرتني أبيات، وهي [مجزوء الرمل]:

ليت شعري هل دَرَوا أيَّ قلب مَلَكُوا؟

وفؤادي لو دَرى أيَّ شِعْبٍ سلكوا؟

أتراهم سَلِمُوا أم تراهم هَلَكُوا؟

حار أربابُ الهوى في الهوى، وارتبكوا

فلم أشعر إلا بضربة بين كتفيّ، بكفٍّ ألين من الخز، فالتفت، فإذا بجارية من بنات الروم لم أرَ أحسن وجهاً، ولا أعذب منطقاً، ولا أرقّ حاشية، ولا ألطف معنى، ولا أدقّ إشارة، ولا أظرف محاورة منها... فقالت: يا سيّدي كيف قلتَ؟ فقلت:

ليث شعري هل دَرَوْا أيَّ قلبٍ مَلَكوا؟

فقالت: عجباً منك! وأنت عارف زمانك تقول مثل هذا! أليس كل مملوك معروفاً؟ وهل يصحّ الملك إلا بعد المعرفة؟ وتمنّي الشُّعور يؤذن بعدمها، والطَّريق لسان صدق، فكيف يجوز لمثلك أن يقول مثل هذا؟»[2]؛ وتمضي القصّة في متابعة الحوار الدائر بين الشَّيخ ابن عربي وتلك الجارية «الخياليّة»، وهي تتابع الأبيات التي ترنم بها الشَّيخ في طوافه، بيتاً بيتاً، وتنقدها نقداً باطنيًا، كالذي سبق، لتوضح لهذا الشَّيخ العارف ما عزب عنه من المعاني المضمرة في تلك الأبيات، والوجه الأمثل لقراءاتها وتأويلها، على الوجه الذي يستقيم والطَّريق الموصوف «بلسان صدق»، والشَّيخ ابن عربي في هذه القصّة لا يكتفي بإقامة الحوار الأحادي، أو الاستبطان الذّاتي، بل يجرد «فتاة من بنات الروم» يجري معها الحوار، ويجسدها ماثلة ناطقة، تحاور وتعلل، بل تصرخ وتصيح عجباً، عند بعض النُّصوص، فعندما أنشدها الشَّيخ:

(1) الحال: ما يرد على القلب أو يحل به... والحال هو الوارد، **الموسوعة الصوفية**، ص713.

(2) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص27.

حــــار أربــــاب الــــهــــوى فــــي الــــهــــوى، وارْتــــبــــكــــوا

صاحت وقالت: يا عجباً كيف يبقى للمشغوف فضلة يحاربها، والهوى شأنه التعميم..»[1].

وهذا أسلوب شائع في كتابات الشّيخ ابن عربي، يركن فيه إلى الاعتماد على شخوص ورموز مخترعة، هي من صنع خياله الخلاق، وإن كانت غالباً ما تشير إلى مرموز ما، قد يكون ماديًّا أو معنويًّا، وفي الغالب الأعمّ تجنح نحو الرُّوحيّ والمعنويّ، وفي القصّة المشار إليها إنما يشير الشّيخ ابن عربي إلى «الحكمة الإلٰهيّة» فصوره «تشير دائماً إلى الحقائق الإلٰهيّة أوالأسماء الإلٰهيّة أو الواردات الإلٰهيّة.... فترى هذه المعاني الإلٰهيّة مصوَّرة على هيئة غادات حسان...»[2]، وهذه «الفتاة» الملهمة تجسد إحدى تلك الحقائق والواردات، وبصرف النَّظر عن عائد هذا الرَّمز على وجه التَّحديد، فإن المقصود هنا تقرير اعتماد الشّيخ ابن عربي على خياله الخلّاق في تصميم مواقف وأحداث لإبداع نصوص أدبيّة شعريّة ونثريّة، وهو ما يفتح باباً مهمًّا، لاعتماد المفارقة على المستوى الخياليّ، بحيث يعمد إلى تصميم المواقف والأحداث المنتجة للمفارقة خياليًّا، وبخاصّة عندما يستحيل تحقيق تلك المواقف والأحداث في الواقع المعاش، إما لاستحالته عقلاً، أو لأسباب تتعلَّق بظروف الشّيخ وما عرف عنه من الصَّلاح والدِّين، وما شهر به من النّسك والورع، «وهذه عنده إحدى خواصّ المنطق الخياليّ، بما يتيحه من صور مختلفة تماماً عن الإدراك الحسّيّ، وعن التَّصوُّر والفهم، مما يجعلنا نعيد تركيب الأشياء على نحو تتضامّ فيه الأضداد وتتداخل المتقابلات»[3]، والتّقابل والتّضادّ من أهم الركائز اللُّغويّة والأسلوبيّة، المؤسّسة لبنية المفارقة، وعندما يكون ذلك وفقاً لمنطق خياليّ يعمل على إنتاج صور مغايرة تماماً للواقع، وعصيّة على الفهم والتصور، لا بُدَّ أن تجد المفارقة موضعها اللائق للتّمركز فيه، ومن ثم تنشر تداعياتها اللُّغويّة والأسلوبيّة والدَّلاليّة، على سائر النّصّ الموظّفة فيه، ولا شكّ أنَّ مبدعاً مثل الشّيخ ابن عربي امتاز بنظرته الفريدة للخيال وأهميَّته، وقال بصدقه

---

(1) المصدر السابق، ص27.

(2) زكي نجيب محمود، **طريقة الرمز عند ابن عربي**، الكتاب التذكاري لابن عربي، ص99.

(3) عاطف جودة نصر، **الخيال: مفهوماته ووظائفه**، مرجع سابق، ص160.

وشرعيّته لا بُدَّ أن يعتمد الخيال بكل وجه ممكن، وهو وقد اعتمد المفارقة بأنماطها ومستوياتها المختلفة، انطلاقاً من وعيه الخاصّ بحيثيّات الوجود، وإدراكه الباطنيّ لعلاقاتها، فقد كان من الطّبيعيّ أن تكون المفارقة الخياليّة إحدى تجلّيات إبداعه وتشكّل، في الوقت نفسه، أداة من أدواته الفنّيّة، في التّعبير عن ذلك الإدراك المتميّز.

وانطلاقاً من هذا يسترسل البحث في متابعة بُنى المفارقة على هذا المستوى المهمّ من التّجربة الصُّوفيّة، أقصد المستوى «الخياليّ» من مستويات البنية الفنّيّة للمفارقة، بعد أن تمّ التّعرّف على بعض ملامح تلك البنية وتجلّياتها على مستويات اللُّغة والدّلالة، ويبدو أن «حضرة الخيال» الصُّوفيّة لا يمكن حصرها أو تمييزها، في نصّ دون آخر، وإن تفاوت التّوظيف واختلفت المفاعيل والتّجلّيات، ومع ذلك تحتّم طبيعة الدرس الأدبيّ أن تخضع بعض النُّصوص دون سواها، لنوع من الدّرس والتّحليل، بغية تحسُّس هذا المستوى من التّوظيف الفنّيّ لبنية المفارقة؛ وإن كان ثمة شيء من المجازفة، لكنّها تظل مجازفة مغرية ومثيرة، تعد بكنوز ونفائس، تمثل حافزاً إضافيًا لخوضها والانهماك في شؤونها وأشجانها.

إن المفارقة على المستوى الخياليّ تمثل عنصراً مُعِيناً ومُنْجِداً، لذهن المبدع المتوقّد، حال ضيقه بالممكنات المتاحة، وتبرُّمه بقيودها الصارمة، لغة ووجوداً، والمفارقة الخياليّة على هذا النّحو تعد أغرب أوجه التّوظيف للمفارقة، لأنها تدفع إلى إنتاج حالة مخترعة لا يمكن انطباقها على موضوع من الوجود الخارجيّ للمبدع والمتلقّي على حدّ سواء.

قد يكون هذا التّوجيه مما تحار فيه العقول والأفهام، لكنه أمر غير مستبعد ولا مستغرب عند المتصوّفة، وبخاصّة في إطار مدرسة الشّيخ ابن عربي التي تؤسّس برمّتها على الخيال، وتجرّ الوجود بأسره ـ بحسب فهمه له ـ إلى عوالم خياليّة، يعدّها الشّيخ معبّرة عن وجود هذا العالم، الذي لا بُدَّ له يوماً أن يستيقظ من هذا الحلم، ليعايش الحقيقة، وليتواصل مع المطلق «سبحانه وتعالى» الذي له الوجود الحقيقيّ أزلاً وسرمداً.

وينطلق الشّيخ ابن عربي من هذا الفهم في بناء مفارقاته الخياليّة، في الدِّيوان محلّ الدِّراسة، بخاصّة أنّ هذا الدِّيوان يتأسس بجملته على المفارقة ـ كما سبق

بيانه ـ حين يصرّح بشيء بينما هو يريد قول شيء آخر؛ ويمكن أن نلمح المفارقة على المستوى الخياليّ، في قصيدته المشهورة «مرضي من مريضة الأجفان» التي سبقت الإشارة إليها، في موضع سابق، وبخاصّة في الأبيات التي تركزت فيها عقدة المفارقة، عندما تعلق الأمر بتواصله مع تلك الفتاة الفارسيّة النّسب، عربيّة اللّسان «نظام» وهي ـ كما هو معلوم ـ محور الدّيوان برمّته، ورمزه الرّئيسيّ المتموّج في أثنائه، يقول [الخفيف]:

بأبي طَفْلَةٌ لعوبٌ تهادى ... من بنات الخدور بين الغواني

طلعت في العِيان شمساً، فلما ... أَفَلَتْ، أشرقت بأفقِ جَناني

فالصُّورة الرّائعة التي جاءت في البيت الثّاني تتأسّس على المفارقة، ولكنّها تتكوَّن على هيئة خياليّة مغايرة لأي صورة خارجيّة، فتلك الفتاة «طلعت في العيان شمساً»، وهذا أسلوب في التّشبيه معروف، فهي ليست كالشّمس في طلعتها، بل هي الشّمس طلعة وبهاءً، لكنّها عندما تغيب عن العيان «أفلت»، تشرق في أفق آخر غير الأفق المعهود لحركة الأفلاك، «أشرقت بأفق جناني»، وأفق الجنان أفق خياليّ دون شك، وهكذا تتحول اللوحة بكاملها إلى صورة خياليّة بديعة، تتابع حركة تلك «الفتاة ـ الشّمس» المراوغة بين «الخفاء والتّجلّي»، والمتردّدة بين «شروق وأفول». فالشّاعر يعتمد المفارقة أسلوباً للتّعبير عن حالته بين اليأس والرجاء، وصاحبته تعمد إلى خلق هذه الحالة التي تجمع بين النّقيضين، غير أن البناء العامّ لفكرة الدّيوان، يوجّه المعنى إلى تلك اللّطيفة الإلٰهيّة، التي قصدها الشَّيخ، وجاهد للتّعبير عنها، فهي وإن أفلَت عن عالم الحسّ، فهي مشرقة وضّاءة أبداً في أفئدة العارفين، وقلوب السّالكين «أشرقت بأفق جناني»، ومن ثم فقد تأسّست الصُّورة السّابقة على بناء المفارقة الخياليّة، حين عملت على جمع مكوِّناتها بشكل لا وجود له، بل لا يمكن تصور بعض أجزائها، لكن الشَّيخ ابن عربي وجد فيها أسلوباً مناسباً للتّعبير عن حالة وجدانيّة متداخلة غائمة المعالم، ربما لا يمكن التّعبير عنها ـ فنيًا ـ إلا عبر هذا الأسلوب، اتّكاءً على هذه الأداة دون غيرها، وفي لوحة أخرى، من القصيدة نفسها يقول الشَّيخ ابن عربي :

بأبي ثم بي غزالٌ ربيبٌ ... يرتعي بين أضلعي في أمانِ

ما عليه من نارها فهو نورٌ ... هكذا النورُ مخمِّدُ النِّيرانِ

وهي صورة أخرى تعتمد المفارقة في مكوِّناتها، وتتأسَّس على الغرابة والخيال، فالغزال موصوف بأنه «ربيبٌ» أي أليف، وعادة الغزلان ألاّ تكون كذلك، وفي الوقت نفسه فهو يرتعي، ولكن أين يرتعي؟ إنه يرتعي ضمن حدود الخيال أيضاً «بين أضلعي»، فالخيال يسعى إلى تجسيد غزال من «طراز خاص» يجمع بين متناقضات لا يمكن المواءمة بينها إلاّ في حضرة الخيال، فالغزال ربيب، ولكنه يرتعي، ومرعاه بين الضّلوع في أمان، والأغرب من هذا أن يوصف ذلك الغزال الغريب، بأنه نور، بل ومن شأنه أن يكون مخمّداً للنيران، وعند ذاك لا يعنيه من أمر عاشقيه ومحبيه شيئاً، «فما عليه من نارها» تلك الضّلوع التي تضطرم ناراً وهياماً بهذا الغزال الرّبيب، وفي الوقت الذي لا يعنيه من أمر تلك الضّلوع ونيرانها شيء، هو نور مخمّد لتلك النيران، إن هذه الصُّورة المتداخلة المتناقضة لا يمكن إبداعها إلا عبر أسلوب بديع يعتمد الخيال ويتّكئ على المفارقة، وهكذا أمكن عبر هذا الأسلوب إبداع هذه الصُّورة، للتّعبير عن حالة مخصوصة سبق بيانها، في غير موضع.

. فبنية المفارقة في الصُّورة السّابقة اعتمدت مكوِّنات خياليّة، بما أسهم في إبداع نصّ مفتوح و«متمنّع» في الوقت نفسه، مفتوح حين يسمح للمتلقّي باحتمالات عديدة لمعانيه المُجْمَلة، ومتمنّع حين يستغلق عن الفهم المحدد، بل الواضح، وليس خافياً أن التّركيب الخياليّ لمكوِّنات بنية المفارقة قد أضفى مزيداً من التعتيم والضّبابيّة على أجواء النّصّ، وإن كانت صوره تعد من أروع الصُّوَر الفنّيّة، فالمسحة الخياليّة التي هي شرط في كل صورة ناجحة، اكتسبت مزيداً من العمق والفاعليّة عندما تقلّدت المفارقة وشاحاً، واعتمدتها سبيلاً لتشكيل مكوِّناتها، وتحريك تفاعلها وعلاقاتها الجليّة والمضمرة؛ لقد أمكن ـ عبر هذا البنية ـ أن تحمل الصُّورة الفنّيّة معانيَ متراكبٌ بعضُها فوق بعض، فهي تقدم غزالاً ربيباً راتعاً، أو شمساً مشرقة وضّاءة في معناها الظّاهر، وبنيتها السّطحيّة، وهي ترمز إلى «طفلة لعوب»، من ربّات الخدور، في عمقها ومرماها، وهي تحمل في الوقت نفسه، معنى ثالثاً، يشير إلى الحِكَم العلويّة، والواردات الإلٰهيّة، على عادة أهل الطَّريق، وفقاً للمركب العامّ الذي ينبني عليه الدِّيوان، «فكذلك هذا الوارد الإلٰهيّ إذا حصل بقلب الأديب، زيّنه وحسّنه بالأدب في التلقّي، فإنه لا بُدَّ أن يرجع إلى

موجده، فيرجع بأحسن صورة، وهي موارد الأوقات»[1] فهذا الوارد الإلٰهيّ، وتلك «الحكمة العلويّة الإلٰهيّة الذّاتيّة الأقدسيَّة المشهودة لهذا القائل»[2]، جاء التَّعبير عن حال ورودها على نحو من التّصوير الغريب، بحيث أعمل الخيال الخلاق لإعادة تركيب الصُّوَر والمشاهد، بشكل لا يطابق أو يماثل أي صورة خارجيّة، وإن حمل معظم جزئيّاتها، ولتجمع الصُّورة المخترعة بين المتناقضات التي يعانيها صاحب الحال، المتفرّد في صحراء التجلِّي، بعض فضاءات الحضرة الخياليّة غير المتناهية أو المحدودة، وذلك لأن الصُّورة ليست مقصودة لذاتها، وإنما هي تركيب تخيّليّ للدلالة الرَّمزيّة، «لأن المذهب العرفانيّ في توازي عالَمي الحسّ والمثال، أساسه العلاقة بين وحدة الصُّورة، وكثرة الدّلالة التي تطرحها»[3] «تلك الصُّوَر المخترعة خياليًّا، بما يسمح بتعدُّد حالات القراءة، يضاف إلى ذلك ما تحمله بنية المفارقة بطبيعتها من تعدد للاحتمالات، وتداخل في أصوات النّصّ، ومع تمييز المتصوِّفة بين ضربين من التخيّل، أحدهما «تخيّل إرادي يركبه الشُّعور حال اليقظة» والآخر «لاإرادي مجاله الرؤى والأحلام»، ومع أن المعهود عن المبدعين، وأصحاب الحالات منهم بخاصَّة، أنهم يقفون على عتبات الجنون، عند معاناتهم للتجربة الإبداعيّة، فإن الخيال بضربيه يحتِّم تجسيده في صورة، «فالصُّورة حدٌّ جامع بينهما من حيث هي لغة يشترعها الخيال»[4]، وعلى هذا يمكن قراءة قول الشَّيخ من القصيدة نفسها:

لو ترانا برامةٍ نتعاطى أكؤساً للهوى بغير بَنانِ

والهوى بيننا يسوق حديثاً طيّباً مطرباً بغير لسانِ

لرأيتم ما يذهبُ العقلُ فيه يمنٌ والعراقُ معتنقانِ[5]

من الملاحظ أنّ الأبيات السّابقة تشكّل حدثاً خارجيًّا يعتمد الخيال في جميع

---

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص102.

(2) المصدر السابق، ص101.

(3) جودة عاطف نصر، **الخيال**: **مفهوماته ووظائفه**، مرجع سابق، ص112-113.

(4) المرجع السابق، ص114.

(5) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص107-108.

مكوِّناته، وهو في هذا الأسلوب الشِّعريّ يحمل موقفاً معبّراً عن حالة، لأنه يجمع بين الخارج والدّاخل، حين يتَّخذ من المكوِّنات الخارجيّة أداة للدّلالة على حالات داخليّة معقّدة ومتراكبة، وتبدأ الأبيات في تأسيس المشهد على الافتراض، المؤذن بإعمال الخيال لتركيب المشهد وإنتاجه، وأيضاً لمتابعته واستحضاره، يؤذن بذلك «لو» التي تضع الجواب في ضباب الشّكّ والتردّد بين إمكانه وعدمه، ولكنّها وفي الوقت نفسه، تمثّل رابطة أسلوبيّة للأبيات الثلاثة حين يتأخّر جوابها حتَّى البيت الثّالث «لرأيتم» ويكون كاشفاً للمحصِّلة الخياليّة لهذا المشهد المبتدع، بمتابعة الصُّوَر المجسّدة لهذا المشهد يمكن تجلِّية الأمر، فالتعاطي يصرف الذهن إلى تعاطي الخمور بأدواتها المعروفة ومجالسها المعهودة، لكن السِّياق يكسر التَّوقع، ويخالفه، وهو أسلوب أثير في الشِّعريّة، وفي شعريّة المفارقة بوجه أخصّ، «نتعاطى أكؤساً للهوى»، فالتعاطي وإن كان بالأداة المعروفة، لكنه لغير مادة التعاطي المعهودة، وليذهب الخيال حيث شاء في ملاحقة أكؤس الهوى هذه، وما دامت أكؤساً للهوى فهي تناول بغير يد أو بَنان، وتجدر الإشارة إلى تضافر مكوِّنات النّصّ في الإيماء إلى ضرورة رفض المعنى المباشر للنّصّ، بما يتبادر للوهلة الأولى بأن الموصوف هو مجلس للشراب، على عادة أصحاب الخمريّات، إذ يعمل الإسناد «أكؤساً للهوى» وتحويل المعنى «بغير» إلى جانب «لو» الشّرطية الحاملة لمعنى الافتراض، والمؤذنة بعدم التحقّق، تعمل تلك الإشارات على دفع المتلقِّي للبحث عن معنى آخر غير الظّاهر والمباشر، ويستمر المشهد المتخيَّل في البيت الثّاني، فمجالس الشّراب لا تخلو من السماع عادة، والنغم السائد في هذا المجلس هو حديث الهوى، فالهوى يسوق «حديثاً طيّباً مطرباً»، ويأتي التَّركيب بما يؤدّي إلى كسر التوقع أيضاً، فالهوى يسوق الحديث، ولا يقوله، وهو حديث ولكنه «بغير لسان»، والأغرب أن هذا الحديث مما يشمّ فهو طيّب الرائحة إلى جانب كونه مطرباً، «وقوله: طيباً إدراكان للطعم وللشمّ... فإنّ الغالب إنما يسوق الطربَ السماع ....»[1]، أما في هذه الصُّورة فإن ذلك الحديث ذو خاصّيّة مغايرة، فهو مما يسمع ويشمّ ويذاق، وليس مماثلاً لأي سماع معهود، يمكن أن ينصرف الذهن إليه، بحيث تأتي مكوِّنات الصُّورة على هذا النَّحو من الغرابة، حين يمكن تعاطي الهوى، بل وتملأ منه

(1) المصدر السابق، ص108.

الأكؤس، ولكنّها تتناول بغير بنان، ويكون لذلك الهوى حديث مسموع مشموم ومُذاق، ويطفو ما تناوله البلاغيُون والنُقّاد عن الصُورة الخياليّة التي تكون مفرداتها موجودة مدركة حسًا، لكن تركيبها في لوحة جامعة يخرجها من دائرة الحقيقة إلى عالم الخيال، وكثيراً ما أورد البلاغيُون مثالهم الشهير لهذه الصُورة، «وكأن محمرّ الشقيق إذا تصوّب وتصعّد . . .إلخ»، بما يعني أن مكوِّنات الصُورة موجودة ولا غرابة فيها إفراداً، وإنما تأتي الغرابة من جمعها على هذا النّحو الخياليّ؛ وهي طبعاً تختلف عن الصُورة الوهميّة، التي لا وجود لها حقيقة، ولا تدرك حسًّا، لا إجراءً ولا تركيباً، وأشهر أمثلتها بيت امرئ القيس الشهير «أيقتلني والمشرفي مضاجعي/ ومسنونةٌ زرقٌ كأنياب أغوالِ»، وعلى هذا المنوال، جاء قوله تعالى: ﴿طَلْعُهَا كَأَنَّهُۥ رُءُوسُ ٱلشَّيَٰطِينِ﴾ [الصّافات: 65]، وصفاً لثمار شجرة الزقّوم[1].

والصُورة الخياليّة بوصفها «صورة ليس لها تحقيق عياني بالرّغم من تحقّق مفرداتها حسيًا»[2]، ربما مثّلت حلاً وسطاً ـ عند بعض الدّارسين ـ بين مقولات الفلاسفة وتصوّرات المتصوِّفة فيما يتعلّق بالخيال والصُورة.

والخلاصة أن هذه الصُورة «مما يذهب العقلُ فيه» حتّى يمكن تخيّل رؤية اليمن والعراق معتنقين، هكذا تسهم مكوِّنات المشهد في الدفع نحو بناء المفارقة على المستوى الخياليّ، وتصبح الصُورة حينها خياليّة موحية، تعمل باتّجاهين متعارضين، تخلب المتلقِّي وتشدّه إليها بما تحمل من جِدّة وطرافة، وتؤرقه وتكدّ ذهنه، بعدم انسجامها وتنافر مكوِّناتها، وكأنها تستفزّه لرفضها في الوقت الذي تغريه بملاحقتها، وهذا موطن المفارقة، وموضع ومناط إنتاج شعريتها، «وقارئ هذه الشِّعريّة ومتذوقها يدرك أهمّ خصيصة فيها أنها «مفارقة» للمرجعيّة الوضعيّة»[3]، وما من شكّ في أن إبداع هذه الشّعريّة على هذا الوجه المخصوص، قد عبّر عن حالة مشابهة من الغرابة والتّداخل، بما هي حالة غير معهودة، وليست من الوقائع النّمطيّة التي يمكن تحديدها أو القياس على سابقاتها، وهذا بعض ما قصده الشّيخ ابن

(1) يُنظر: السكاكي، **مفتاح العلوم**، مصدر سابق، ص352؛ عبد المطلب، **البلاغة العربية، قراءة أخرى**، مرجع سابق، ص142-143.
(2) عبد المطلب، **البلاغة العربية، قراءة أخرى**، مرجع سابق، ص142.
(3) عبد المطلب، **كتاب الشعر**، مرجع سابق، ص66.

عربي عند شرحه لهذه الصُورة الطَّريفة، «لو رأيتم هذه الأحوال التي نحن فيها لرأيتم مقاماً وراء طور العقل...»[1]؛ ولكي يعبّر عن مثل تلك الأحوال فلا بُدَّ أن يستنجد بكلّ صورة ممكنة، حتَّى وإنْ حكم العقل باستحالة وجودها، فالحضرة الخياليّة قادرة على تكوين كل معلوم، ولو كان معدوماً أو محالاً، وشعريّة المفارقة بطبيعتها تعتمد على التّعارض والطّرافة، وتنحو باتّجاه غير المتوقع، وربما المحال، وهي لذلك تفتح أوسع الأبواب لاستيعاب هذه الأحوال الموغلة في الفرادة وعدم وجود المثال، وبخاصَّة إذا كانت مفارقة خياليّة أصلاً، مستمدّة من تلك الأرض الخصبة المعطاء التي لا تعدّ خيراتها، ولا تحصى نفحاتها، وهي محل المثال المنشود لكلّ كمال يسعى إليه الإنسان، وهذا «يؤذن بأن الخيال قدرة لانهائيّة على إبداع صور لانهائيّة غير قابلة للنفاد، وبأن الجِدّة مقولة مؤسِّسة لمنطق الخيال»[2]؛ ولا تكاد تخلو قصيدة أو مقطوعة من قصائد **التّرجمان** من لمحة خياليّة، قليلة أو كثيرة، تضفي لمسة جماليّة، تؤسِّس على بنية المفارقة، وترفد مقولة الجِدّة والغرابة التي تحكم الجهد الصُوفيّ في عمليّة الابتكار والإبداع.

في قصيدة أخرى من قصائد الدّيوان، تظهر المفارقة في جانبها الخياليّ، لتواكب ملاحقة الشَّيخ للظبّاء والدُمى، يقول [الطويل]:

بذي سَلَمٍ والديرِ من حاضر الحِمى ظباءٌ تريك الشَّمسَ في صورة الدُّمى

فأرقبُ أفلاكاً، وأخدم بِيعةً وأحرسُ روضاً بالربيع منمنما

فوقتاً أُسمّى راعيَ الظبي بالفلا ووقتاً أُسمَّى راهباً ومنجِّما

تثلّث محبوبي، وقد كان واحداً كما صيَّروا الأقنام بالذّات أُقنُما

فلا تُنكِرَنْ، ياصاحِ، قولي غزالةً تُضيئ لغزلانٍ يَطُفْنَ على الدُّمى

فللظبي أجياداً، وللشمسِ أوجهاً وللدميةِ البيضاء صدراً ومِعْصما

كما قد أعَرْنا للغصون ملابساً وللروضِ أخلاقاً، وللبرقِ مَبْسما[3]

---

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص108.

(2) جودة عاطف نصر، **الخيال: مفهوماته ووظائفه**، مرجع سابق، ص147.

(3) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص66.

وتبدأ الصُّورة منذ البيت الأوَّل، حين تعمّد إلى تعمية المكان المشار إليه، وإن جاء في أسلوب يوحي بشهرته، ولكنّه في الوقت نفسه لا يحدِّد أي دير مقصود بذي سَلَم، وحاضر الحمى، بما يؤسس للدُّخول في حالة شكّ وتساؤل، وعندها يرفد بالمقصود من تحديد المكان أو الإشارة إليه، إنها «ظباء تريك الشّمس»، ويتبادر إلى الذهن أنه مجرد وصف لإشراق تلك الظباء، لكنّه يتحرك بخطّ المعنى في اتِّجاه مغاير حين يقيِّد الشّمس بصورة الدّمى، والدُّمية ما يُصنع من الرّخام من صور وتماثيل؛ وعادة ما تكون في معابد النصارى وأديرتهم، وعلى هذا فالصُّورة تتراكب من الظِّباء التي هي الشّمس إلى الدُّمى الرّخامية التي تشكل خامة للصُّورة المقصودة بعد تحوُّلاتها السّابقة، والمتابع لتلك التّحوُّلات المتعاقبة، يجد نفسه مضطراً للنُّهوض بمهامّ ثلاث «أرقب أفلاكاً ـ أخدم بِيعة ـ أحرس روضاً»، فعندما يتعلَّق الأمر بالشّمس وتجلِّياتها تكون المهمّة متابعة حركة الأفلاك بكواكبها ونجومها، وعندما يتعلَّق بالدُّمى وروعتها وجمالها تكون خدمة البيعة أمراً محتّماً، أما إذا تعلق بملاحقة الظِّباء ومراتعها، فلا مناصَ من واجب الحراسة للروض وخمائله الخضراء، وحيث إن الجمع بين مكوِّنات هذه الصُّورة في آنٍ معاً يعدُّ من المُحال، فإن الحضرة الخياليّة هي الوسيط الأمثل الذي يمكنه أن يتحرك بين الحالات المجردة وهذه الإدراكات الحسّيّة المتنوعة والمتباعدة. وتنطلق شرارة المفارقة من هذا التّناقض الملحوظ في مكوِّنات اللوحة، بحيث تظهر ولا رابط بينها إلا حالة الشّاعر، ولا إمكانيّة لجمع شتاتها إلا عبر الحضرة الخياليّة بما تتيحه من إمكانات غير محدودة، «فقد تؤثّر أسباب الحبّ الطّبيعي في المحبّ، فيصوِّر محبوبه في خياله بصورة قد تطابق الصُّورة الطّبيعيّة، وقد تكون دونها أو فوقها، وربما لا يكون للمحبوب صورة، فيصوِّر المحب ما لا يقبل الصُّوَر.. وإذا تقاربت الصُّورتان، فإن صورة المحبوب لا تنضبط للمحبّ»[1]، ولعلّ هذه الصُّورة التي يحاولها الشَّيخ ابن عربي، مما لا يقبل الصُّورة أصلاً، ولذلك لم تنضبط له على حال، أو تتَّسق له على وجه، يلح عليه الحال فيدفعه إلى ملاحقة المشهد المترائي خلف الغيوم، يكدّ علّه يمسك بعض أهدابه، أو يفوز ببعض ملامحه، ولو ظناً، لكنّه يعود ـ فيما يبدو ـ في كل مرّة مكدوداً، فلا يجد أمامه سوى الحضرة

(1) عاطف جودة نصر، **الخيال: مفهوماته ووظائفه**، مرجع سابق، ص148.

الخياليّة، يطوف في أرجائها، مترسّماً في فضاءاتها، ليعود ببعض ما عزب عنه من ذلك المشهد العظيم؛ متحيِّراً في الوصف الذي يمكن أن يطلقه على نفسه، أهو راعٍ للظبى؟ أم هو راهب؟ وربما كان منجّماً؟ ويرى أن كل الأوصاف السّابقة تصلح وصفاً له، ولكنّها لا تكفي للتّعبير عمّا يجد، لأنه يتوق إلى محبوب فريد ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَيْءٌ﴾ [الشورى: 11]، يتجلّى في كلّ شيء، ولايحيط به شيء أو يحوزه، بل هو يجمع بين القلة والكثرة، حين يتجلّى في الكلّ، وإليه يعود كلّ شيء «تثلّث محبوبي، وقد كان واحداً كما صيّروا الأقنام بالذّات أقنماً»، فظاهر البيت يشير إلى «فكرة التثليث» عند النّصارى، ولكنّه يغايرها لأنه يرد هذا التعدّد إلى التّوحد، ليظل البيت عصيًّا على الفهم الدقيق، وإن حمل بعض الفهم المتقدم، «وفي شرعنا المنزل علينا، قوله تعالى ﴿قُلِ ٱدْعُواْ ٱللَّهَ أَوِ ٱدْعُواْ ٱلرَّحْمَٰنَ أَيًّا مَّا تَدْعُواْ﴾ [الإسراء: 110]، ففرّق، ﴿فَلَهُ ٱلْأَسْمَآءُ ٱلْحُسْنَىٰ﴾ [الإسراء: 110] فوحّد»[1]؛ فالقراءة تتجه نحو قصد التّعبير عن ذلك المحبوب بالوصف الذي تقدم، ولذلك فلا مجال لأي إنكار لما يأتي به الشّيخ من أوصاف لتلك الأحوال:

فلا تنكرنْ، يا صاحِ، قولي غزالةٌ تُضيءُ لغزلانٍ يطفنَ على الدُّمى

فللظبي أجياداً، وللشمسِ أوجهاً وللدُّميةِ البيضاء صدراً ومعصما

كما قد أعَرْنا للغصون ملابساً وللروضِ أخلاقاً، وللبرقِ مَبْسما[2]

وجليٌّ أن حمل النّصّ على ظاهره لا يستقيم على وجه، إذ لا معنى لتراكيب البيت الأوّل الذي يعد بمثابة المفتاح للأبيات التالية، فهي تفصيل لما أجمله. والغزالة هنا يراد بها اسم من أسماء الشّمس، ومع ذلك يظل المعنى متداخلاً لا يقدم طائلاً، إذا فهم على أن المقصود الإشارة إلى الشّمس المعهودة، ووصفها وهي تضيء لغزلان «بشريّة أم غيرها»، وهي تطوف حول تلك الدُّمى الرخامية، وعلى هذا يتّجه التّأويل إلى المضمر في هذه المقطوعة، التي ركّبت على نحو خياليّ، بحيث أمكن توليف هذه الأجزاء المتباعدة على هذا النّحو، ولعلّ التّفصيل يقدّم شيئاً من ذلك التّأويل وصولاً إلى المضمر، فذلك المشهد المتخيّل يفيض

---

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص65.

(2) المصدر السابق، ص66.

إشراقاً وجمالاً، فقد استدعى الشَّيخ الظباء لا بمجملها بل لأجل جزء منها «فللظبي أجياداً»، واستدعى الشّمس لتشكيل جزء من الصُّورة، ولغاية واحدة «الإشراق»، «وللشّمس أوجهاً»، والدُّمى الرّخامية، ليس المقصود صلابتها، أو برودة ملمسها مثلاً، وليست هي كلّ الصُّورة، بل لتكون جزءاً من الصُّورة المبتغاة «وللدُّمية البيضاء صدراً ومعصماً»، فالمستدعى منها النّقاء والبياض، والسحر والفتنة، والمجسّد فيها مفاتن الجسد الظّاهرة، ولا يغفل الشَّيخ وهو يكدّ لتشكيل هذه اللَّوحة المثاليّة، أن يعير للأغصان المورقة المزهرة بعض ملابس تلك الحقائق والأنفاس، وللرّوض الفواح شيئاً من أخلاقها، وللبرق اللامع بعض سطوع مباسمها.

يقول الشَّيخ ابن عربي: «فاتخذنا من الظبي عنقه، وهو إشارة إلى النور، من باب قوله ﷺ «المؤذّنون أطول النّاس أعناقاً يوم القيامة» أي أنواراً، وللشمس أوجهاً من قوله ﷺ «ترون ربكم كما ترون الشّمس». . . . .»[1].

ويمضي على هذا النَّحو من الشَّرح لترجمانه، ولا يخفى بعد المنزع الذي يذهب إليه ابن عربي، ويصرُّ على أنه المقصود من النّصّ السّابق، فمع عدم التَّسليم بالمعنى المباشر للنّصّ؛ ومع اعتماده على الخيال في تشكيل صوره وتراكيبه، يبدو أن العلامات التّحويليّة التي اعتمدها الشَّيخ ابن عربي للإيماء إلى غائر النّصّ، وما أخفاه في أغواره، قد جاءت خافتة غامضة، بحيث أصبحت غير كافية للإحالة على المقصود، ولو إيماءً ورمزاً، وصار لزاماً على الشَّيخ أن يتدخل شرحاً وتدليلاً، ومع ذلك نجده يقول في خاتمة تعليقه على هذا النّصّ: «وهذه قصيدة ما رأيت نفسها في نظم ولا نثر لأحد قبلي، وهو مشهد عزيز ساعدتني على إبرازه لطيفة روحانيّة غزليّة»[2]؛ فالمشهد وحده، كان دافعه إلى هذا التّشكيل الفريد الغريب، وهو أيضاً ما دعاه إلى الإعجاب الشّديد بهذا النّصّ، بالنَّظر إلى ما قصد التَّعبير عنه، من حيث كونه قد لا يكون قابلاً للصورة أصلاً، إن معاناة الحال قد تقدم تبريراً لبناء القصيدة المتقدّمة على النَّحو الذي تقدّم، ولأجل ذلك يظلّ النّصّ الصُّوفيّ، يحوز خصوصيّة معينة، وقد اتضح بعض ذلك جليًا في النّصّ قيد الدّرس، حيث تعثّرت آليّات التّلقّي، وانقطع الاتّصال أو كاد، لولا تدخل الشَّيخ

(1) المصدر السابق، ص66.

(2) المصدر السابق، ص66.

ابن عربي نفسه، في إعادة ربط الاتّصال مع المتلقّي الذي طالما وقف، ويقف أمام بعض نصوصه حائراً متردداً، ولكن تدخل الشَّيخ، هذه المرّة، وإن أسهم في تبديد بعض الغيوم، جاء بعيداً، موغلاً في التَّأويل الذي يستبعد أن يهتدي إليه المتلقّي من تلقاء نفسه، ولو كان مدجَّجاً بالثَّقافة الإسلاميّة والنّفس الصُّوفيّة، بخلاف نصوص أخرى يمكن تلمّس وجه المقصود فيها مع كونه مضمراً وغير مباشر. اللاّفت في هذا النّصّ المعتمِد أولاً وأخيراً على الخيال ومعطياته، شدة حماس ابن عربي له، واعتباره أحد إبداعاته الفريدة غير المسبوقة، ولا أرى وجهاً لذلك غير عاملين أساسيَّين، يتعلَّق الأوَّل منهما بالحالة التي رام التَّعبير عنها، ولعلَّه نجح في ذلك ولو لنفسه، ويتعلَّق الثّاني بأسلوب التَّعبير وطريقته، بحيث جاء على هذا النَّمط من التَّركيب والتّصوير الخياليّ، وهو مما يحفل به الشَّيخ ابن عربي، ويكبر من شأنه إلى حد جعله يقول: «وهذه قصيدة ما رأيت نفسها في نظم ولا نثر لأحد قبلي، وهو مشهد عزيز، ساعدتني على إبرازه عبارة لطيفة روحانيّة ....»[1].

في مشهد آخر من تلك المشاهد العزيزة، يعمد الشَّيخ ابن عربي إلى أسلوب المفارقة للتَّعبير خياليًّا، عن بعض تلك الأحوال التي من قبيل «ما يدرك ولا تحيط به الصفة»، ففي قصيدة معنونة «تناوحت الأرواح» يصوّر الشَّيخ ابن عربي لوحة فريدة وطريفة لظبي من ظبائه المتعدِّدة المتكثّرة التي أمضى عمره في مطاردتها، والتّجول في مراتعها أو مرابعها، يقول [الطويل]:

ومن عجب الأشياء ظبيٌ مبرقعٌ ... يشير بعُنّاب ويومي بأجفانِ

ومرعاه ما بين التّرائب والحشا ... ويا عجباً من روضةٍ وسْط نيرانِ

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة ... فمرعى لغزلانٍ، وديرٌ لرهبانِ

وبيتٌ لأوثانٍ، وكعبةُ طائفٍ ... وألواحُ توراةٍ، ومُصْحَفُ قرآن[2]

نتابع في هذه الأبيات لوحة خياليّة أخرى، يشكلها الشَّيخ من مكوّنات الوجود الخارجي، ولكنّه يقيم علاقاتها على أساس الجِدّة والغرابة، ولأن هذه

(1) المصدر السابق، ص66.

(2) المصدر السابق، ص62.

الصُّورة المخترعة عجيبة وغير مألوفة، فإن النّصّ يقدِّمها على نحو من التّعجب. فما يراد تصويره يعد من «عجب الأشياء»، والأشياء تتَّسع لتشمل كلَّ موجود، فأيُّ جزء من الوجود يمكن أن يطلق عليه شيء، والشيء قد يكون متصوَّراً في الذِّهن أو ماثلاً للعيان، وبين جميع هذه المكوِّنات على سعة ساحها، تأتي هذه الصُّورة الغريبة، «ظبي مبرقع»، وهي صورة عجيبة فعلاً إذا تخيل المرء بعض الغزلان البريّة مرتدية برقعاً، ولا تقف غرابة الصُّورة عند هذا «الظبي المبرقع»، بل تستمرّ في تقديم المزيد من إشارات العجب وعلاماته، فذاك الظبي «يشير بعناب ويومي بأجفان»، وكان المتوقع أن تكون الإشارة بالأجفان والإيماء بالأصابع، لكنّها صورة عجيبة تتماهى في اتِّجاه كسر التّوقع وتوسيع دائرة المتخيّل، وقد يذهب التّوجيه إلى أن هذه الصُّورة الحسّيّة المركّبة إنما أراد الشّاعر بها الإشارة إلى «مهاةٍ من بني الإنسان»، فخلع عليها هذه النّعوت والأوصاف، وهو توجيه مقبول مع ما فيه من الغرابة، لتلك التي «تشير بعناب، وتومي بأجفان» لأن الإيماء بالأجفان مما يصعب تصوره، وإن حدث فإنه يعد من الصُّوَر الطّريفة، غير أن البيت الثّاني ينفي هذا الاحتمال، ويتحرك بالمعنى في اتِّجاه معاكس للمعنى الحاصل من تلك المكوِّنات الحسّيّة التي شكَّلت الصُّورة السّابقة في البيت الأوَّل، وتابعت حركاتها وإشاراتها، فالظَّبي الموصوف بذلك الشّكل المتخيَّل ليس من هذا الجنس أو ذاك، ليس من الغزلان البريّة، المنطلقة نحو فضاءات السهول، وشموخ الجبال، وليس من الدُّمى الآدميّة المقصورة في الدور والقصور، بل «مرعاه بين الترائب والحشا»، وعبر هذا التّحول الجذري في مسار المعنى، وانعطافه في اتِّجاه معاكس لتلك الصُّورة الحسّيّة العجيبة التي انطلقت منها اللوحة، يدخل النّصّ فضاءات المفارقة، ليثير تساؤلات متعدِّدة انقدحت شرارتها مع بداية هذه الصُّورة العجيبة «للظَّبي المبرقع»، لكنّها بهذا التّحويل في مسار المعنى تضيف مزيداً من الغموض على ماهية المقصود خلف هذا التّصوير الخياليّ، ومن ثم تثير مزيداً من التّساؤلات،وتعمد إلى استفزاز المتلقِّي حين تدفعه إلى رفض المعاني التي افترضها لتلك الصُّورة الحسّيّة من جانب، وتغريه بالغوص والتنقيب للوصول إلى ما أخفاه النّصّ، وتعمد التعمية عنه، وتلك هي شعريّة المفارقة، «فصاحب المفارقة. . . يعرض نصًّا، ولكن بطريقة أو سياق يدفع القارئ أن يرفض ما يعبَّر عنه من معنى حرفي، مفضلاً ما لا

يعبِّر عنه النّصّ من معنى (منقول) ذي مغزى نقيض»[1] وهو ما يحدث في هذا التّصوير العجيب، وقد مهّد الشّيخ لبناء المفارقة النّاتجة عن هذا التّحويل للمعنى، بتصدير الصُّورة بقوله «ومن عجب الأشياء» فما يلي من النّصّ هو من تلك الأشياء العجيبة، بحيث يصبح معها كلُّ أمر مقبولاً، وإن كان غريباً أو غير متوقَّع، كما مهّد لهذه المفارقة الخياليّة، بأجواء الاستفهام التّقديريّ، عن ذلك الظَّبي المبرقع الذي يستفزّ الألباب بما يشيعه من حركات وإيماءات عجيبة، ثم كانت المفارقة بأن الظَّبي المصوَّر على النَّحو المتقدِّم في هذا المشهد، ليس كسائر الظّباء بل إنَّ «مرعاه بين الترائب والحشا»، ولا يقف الإيغال في الغرابة عند هذا الحدّ، بل إنَّ ذلك المرعى «بين الترائب والحشا» يتحول إلى روضة غنّاء بحلوله فيها، خلافاً لما يحيط بها من نيران مضطرمة، لتتأكّد المفارقة، وليظهر مزيد من التَّناقض بين مكوِّنات اللَّوحة، النّاهضة وفقاً لأسلوب المفارقة، «ويا عجباً من روضة وسط نيران»، إنه التَّناقض المفضي إلى الانسجام، بعد كدٍّ وعناء، حين يُعلم أن هذه الصُّورة المخترعة تشير إلى حقيقة معنويّة محلُّها القلب، وليست كما تبدو للوهلة الأولى ووفقاً للمعنى السّطحيّ الظّاهر للنّصّ، فإنما أراد بالظَّبي «لطيفة إلٰهيّة» تحلّ بقلب العارف، ولا يمكن «التّصريح من أهل هذا المقام بأحوالهم»، ولو أرادوا ذلك، لأن لسانهم أضيق من أن يحيط بمثل هذه المقامات، ولأنه لا شاهد لهم على ما يعانون ويدّعون، فلا مجال للتَّعبير عن تلك اللَّطائف إلا «بالإشارة والإيماء عند بعض الذّائقين لأوائل أحوالهم»[2] فقط، أما إذا أخذهم الحال، فلن يعود بإمكانهم الإدراك البتّة، إذ لا وجود لصاحب الحال، أثناء الحال، إلا فيه وبه، وهذه حالة يستعصى التَّعبير عنها، ولهذا السبب ـ ربما ـ جاءت صورها على نحو من الخياليّة والغرابة، وعندما تحلّ تلك «اللطيفة الإلٰهيّة» بقلب العارف، يتَّسع ذلك القلب ليشمل صوراً وأماكن وعقائد وديانات، لا يجمع بينها شيء خارجي، بل إنّ علاقاتها الخارجيّة تقوم على القطيعة والتّعارض، لكن العلاقات الدّاخليّة، غير الظّاهرة وغير المرئية إلا للعارفين، تجعل تلك الأشياء المتباعدة المتناثرة حقيقة

(1) سي ميويك، **المفارقة وصفاتها**، مرجع سابق، ص50.
(2) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص61.

واحدة، تعددت صور تجلِّيها، وهو ما عبَّر عنه النّصّ في البيتين الأخيرين «لقد أصبح قلبي قابلاً كل صورة . . . . . .» وأصبحت تشير إلى التغيّر الذي يطرأ على قلب العارف بعد حلول تلك «اللطيفة الإلٰهيّة» فيه، المرموز لها بالظَّبي المبرقع، لعدم سفورها وظهور جمالها إلا للخاصَّة، وليس خافياً أنَّ خاتمة النّصّ قد شكَّلت ما يشبه انفراجاً لعقدة النّصّ وعجائبه وتساؤلاته، وترويحاً عن المتلقِّي الذي واكب هذا البناء المتداخل،راكضاً خلف رموزه وإشاراته، وهي «تَعْرض له مرّة، وتُعرِض عنه أخرى» حتَّى فاز بهذه اللَّطيفة الرّائعة التي حلّت قلب العارف، واستدعت هذا النَّمط من التَّعبير عبر هذا الأسلوب دون سواه، هكذا تبدّت لنا المفارقة بمستواها الخياليّ، وقد شكَّلت المفارقة الخياليّة دعامة مهمّة في النُّهوض بنصوص **التّرجمان** وشغلت مساحات متفاوتة بينها، ولا يكاد يخلو نصّ من نصوص الدِّيوان من جنوح نحو الخيال والرَّمز، بل يمكن القول إنه يتأسَّس بكامله على هذا الأسلوب، وفقاً لما ذهب إليه مبدعه، وإن تفاوت توظيف المفارقة في أثناء تلك الصُّوَر والنُّصوص، إضافة إلى أن الباحث يقبل بعض تأويلات الشَّيخ ابن عربي وتوجيهاته، ويناقش بعضها الآخر كتلك التي لا يحتملها النّصّ، ولا تقول بها سياقاته النَّصِّيّة وغير النَّصِّيّة، وما من شكّ أنَّ هذا البناء المتراكب المتصاعد للنّصّ السّابق، وما عقبه من تنفيس وانفراج، يقدم نصًّا أشبه بالنُّصوص الدّراميّة من حيث اعتماده الانفعال والتّوتر حتَّى بلوغ ذروة ما، يتّجه عندها نحو التّنوير والانفراج؛ وبهذا يسترسل البحث في متابعة بنية المفارقة في القصيدة الصُّوفيّة من خلال ديوان **التّرجمان**، لإبراز جانب آخر مهم من جوانب بنية المفارقة وآثارها وتداعياتها، وذلك من خلال ما يمكن أن تشحن به هذه البنية الفريدة من شحنات دراميّة أو تكون سبباً في إحداثه وإفراغه في آنٍ معاً.

الفصل الثّالث

دراميّة المفارقة

سبقت الإشارة إلى أن النُصوص الصُوفيّة تمتاز بطابعها الخاصّ ونكهتها الفريدة، وأن مبدعي المتصوِّفة قد عمدوا إلى مجاوزة المألوف، ومغايرة المتوقَّع، ودأبوا على انتهاك الأنماط السائدة في استعمالات اللُغة، ولذلك فإن الإبداع الصُوفيّ لا يقف عند الحدود المتعارف عليها فاصلاً بين الأجناس الأدبيّة، بل تتداخل فيه ألوان الإبداع، ولعلّ ذلك مرتبط بالحالات التي يروم المتصوِّفة ولُوجها والتَّعبير عنها، فتلك مواقف تستدعي نمطاً معيناً من المخاطبات، يكون المبدع حيالها مدفوعاً إلى الاستنجاد بكل ممكنات اللِّسان، غير عابئ بالحدود والقيود التي تواضع بعض الكاتبين حولها، وعلى هذا يتداخل المنظوم بالمنثور، وتدخل الشِّعريّة في جُلّ النِّتاجات الصُوفيّة، بما هي نتاجات تعتمد الخيال وسيلة أساسيّة، إن لم تكن الوحيدة لإبداع تلك النُصوص، وغير خافٍ أنّ الخيال والشِّعريّة متلازمان، فحيث ما حلّ فاعلاً ومؤثراً كانت الشِّعريّة في أبهى صورها وأروع تجلِّياتها، فالإبداع الصُوفيّ ـ من هذا الجانب ـ كان سبّاقاً إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبيّة التي قال بها بعض النُقّاد والدّارسين حديثاً، حين ألفوا النُصوص الحديثة تتبادل الأدوار، وتسترفد الوسائل والأساليب، فقد يستعين الشُعراء ببعض تقنيّات النُصوص النَّثريّة «السرديّة والدّراميّة»، وتستعير تلك الأخيرة بعض الأساليب الشِّعريّة والتَّراكيب الإبداعيّة التي لازمت الشِّعر، وكانت من خصوصيات الشُعراء.

ويعد الشَّيخ ابن عربي من أعلام الصُوفيّة الذين زاوجوا بين الشِّعر والنَّثر، بل وتداخلت النُصوص عنده بحيث صارت كتاباته جميعها لا تخلو من الشِّعريّة،

وتؤدّي بطريقة مخصوصة، توظّف فيها كل ممكنات اللِّسان العربيّ، وإن كان الشَّيخ قد انخرط «في الجدل النقدي حول الشِّعر والكتابة، وتوسّل بتجربته في بناء وجهة نظره»[1] بالخصوص، لكن وتماشياً مع طريقته في تقديم آرائه ومواقفه، نجده لا يتَّخذ موقفاً واضحاً ومحدّداً، بل يأتي ذلك مبثوثاً في كتبه وكتاباته، حتَّى يصبح من الصُعوبة بمكان استخلاص رأي نقديّ محدّد يعتمده الشَّيخ في هذا الصّدد، ويظل أقصى ما يمكن تقديمه في هذا الموقف، هو الطّابع الذي يَسِم إبداعاته، ويغلب على كتاباته ونتاجاته، استنتاجاً لا استقراءً واستخلاصاً، بحيث يمكن القول إن الشَّيخ ابن عربي يعتمد تداخل وجوه الإبداع وتشابك أدواتها ووسائلها، وبخاصَّة أن فكرته تقوم على التَّوالج والتَّداخل بين كل مكوِّنات الوجود؛ فالكتابة على هذا النَّحو، تصبح أشمل وأعمّ من المعنى الاصطلاحي الذي حاصرها فيه الدّرس البلاغي، حين جعلها مقابلاً لمصطلح الشِّعر، وإن اهتز هذا التقسيم عند بعض الكتّاب والبلاغيّين القدامى، لكنّ الغالب والسائد عندهم، الفصل بين أنماط التّأليف والكتابة، «وعموماً فإن اقتران الكتابة بالمحلول من الكلام، واقتران الشِّعر بالمنظوم منه هو الغالب في الخطاب الواصف للشّاعرين العرب القدماء»[2]، وقد وضعت في ذلك مصنَّفات عديدة من أشهرها كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، والمثل السائر لابن الأثير، وصبح الأعشى للقلقشندي، وذهب واضعوها إلى التَّفريق بين جِنْسَي الكتابة «الشِّعر والنَّثر»، وعقد المقارنات والموازنات بينهما، وما يصلح في هذا ولايصلح في ذاك، وكانت أغلب الآراء تتجه إلى تفضيل المنثور على المنظوم، بعلل وأسباب تترجم لدوافع وأغراض، لعلّ أهمها المنحى الدِّينيّ والخلقيّ الذي اعتمده أولئك الدَّارسون معياراً للتّرجيح، فبدا الشِّعر منفصلاً عن النَّثر ومقابلاً له، وهو في الوقت نفسه أقلّ منه رتبة، «وأما النّقص الذي يلحق الشِّعر من الجهات التي ذكرناها، فليس يوجب الرغبة عنه، والزهادة فيه»[3]، ويستدلّ أبو هلال العسكري بما ورد في القرآن الكريم بشأن الشِّعر والشُّعراء، ويقر بمكانة الشِّعر على شرط الاستثناء، ودخولاً من

(1) خالد بلقاسم، **الكتابة والتصوف عند ابن عربي**، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص137.

(2) المرجع السابق، ص132.

(3) أبو هلال العسكري، **كتاب الصناعتين**، مصدر سابق، ص157.

بابه لا على إطلاقه، «إنّ ما يمكن تسميته بقاعدة الاستثناء في تقويم الشِّعر شهد ترسيخاً في الخطاب النّقدي القديم»[1]، وربما يرجع سبب ذلك إلى توهُّم بعضهم أن القرآن يقع ضمن دائرة المنثور من الكلام، وإذا كانت هذه الدائرة من الاتِّساع والشُّمول بحيث تستوعب ذلك النّصّ المعجز، فلابد أن يكون المنثور مغايراً للمنظوم ومفضلاً عليه، غير أن بعض النُّقّاد قديماً قد انتبهوا إلى هذا المنحى الذي اعتمده بعضهم سبباً للتّرجيح ودافعاً للانتصار، لبعض أساليب الكلام على بعضها الآخر، وهو ما نجده في العمدة ـ عند ابن رشيق ـ حين ذهب إلى تفضيل المنظوم على المنثور معتبراً أن «كلّ منظوم أحسن من كلّ منثور من جنسه في معترف العادة»[2]، ولعلَّه استشعر أنه قد يوضع في مواجهة المقدّس، وقد يدفع للاصطدام به إذا سلّم بأن القرآن الكريم يمكن وصفه ببعض ما تعارف عليه الدَّارسون من أنماط الكلام والكتابة؛ ولذلك نراه يبادر إلى توضيح موقفه من خلال فهمه للنّصّ القرآني، وهو فهم يختلف عن فهم بعض النُّقّاد والبلاغيّين، إذ يوضح المسألة بقوله: «ولعلّ بعض الكتاب المنتصرين للنّثر، الطاعنين على الشِّعر، يحتج بأنّ القرآن كلام اللّه تعالى منثور، وأنّ النّبيّ ﷺ غير شاعر»[3].

فهذا احتجاج يبدو قويًّا ومدويًّا، لكن ابن رشيق يرد هذا الاحتجاج حين يُخْرِج القرآن الكريم عن كل أنواع الكلام والكتابة السائدة تأليفاً، وإن اعتمد المادّة نفسها في الصّياغة والتَّركيب، «فكما أن القرآن أعجز الشُّعراء وليس بشعر، كذلك أعجز الخطباء وليس بخطبة، والمترسّلين وليس بترسُّل...»[4]، والسّبب أنّه ليس جنساً من تلك الأجناس الأدبيّة المعروفة آنذاك، ولايمكن وصفه بنعوتها وتحديداتها، وانطلاقاً من هذا أمكن ابن رشيق أن يقول بتفضيل الشِّعر على سواه من فنون القول والكتابة، بل لأجل تفوقه وتفرده جاء نفيه عن الرسول محمّد ﷺ وعن الكتاب الذي أنزل معه، «ألا ترى كيف نسبوا النّبيّ ﷺ إلى الشِّعر لما غلبوا وتبيّن عجزهم؟ فقالوا: هو شاعر، لما في قلوبهم من هيبة الشِّعر ومخافته وأنّه يقع

(1) خالد بلقاسم، **الكتابة والتصوف**، مرجع سابق، ص35.
(2) ابن رشيق، **العمدة**، مصدر سابق، ج1، ص19.
(3) المصدر السابق، ص20.
(4) المصدر السابق، ص21.

منه ما لا يلحق»[1]، ولسنا بصدد مناقشة دفوعات كلّ فريق ولا التّوافق أو التّعارض معها، وإنما القصد الإشارة إلى تلك الحدود الفاصلة التي حاول البلاغيُّون والنُّقّاد وضعها سياجاً فاصلاً بين أنواع القول وأنماط الكتابة، وهو ما تجاوزه المتصوِّفة وخرجوا على حدوده وتقعيداته، وذهبوا إلى انتهاك تلك الحدود والتَّحديدات، المرّة تِلْوَ المرّة، تحت ضغط تجاربهم وحالاتهم من جانب، وانطلاقاً من فهمهم الخاصّ بطرق البوح وأساليب الكتابة من جانب آخر، وسبقت الإشارة إلى طريقة الشَّيخ ابن عربي في التَّعامل مع جهاز اللُّغة ومكوِّناته وجزئيّاته، بدءاً من الحروف وعلاقاتها الظّاهرة والخفيّة، إلى الحد الذي صارت ـ عنده ـ أُمماً وأجناساً، ولهم علاقات حية لا يدركها إلا خاصَّة الخاصَّة، «ومن ثم فإنّ شقّ المسالك المحتملة في مقاربة تأملات ابن عربي، والالتفات إلى المنسي في خطابه يظلّ، في اللَّحظة الرّاهنة، خطوة أولى تنتظر زمن تطويرها وتعميقها»[2]؛ وهذا رأي ينسحب على نتاجاته جميعها ـ الشِّعريّة والنَّثريّة ـ سواء من الجوانب الفنّيّة والبنائيّة، أم من حيث المواقف الفكريّة والاعتقاديّة، والآراء النَّقديّة والبلاغيّة، ويمكن تلمس بعض المواقف النَّقديّة للشَّيخ بالخصوص من خلال تفريقه بين الغاية التي يتوخّاها كلٌّ من الشّاعر والكاتب أو الخطيب، وتعليله لماذا نُفِيَت صفة الشِّعر عن النّبيّ محمّد ﷺ، فنفي هذه الصفة عنه ﷺ ـ بحسب الشَّيخ ابن عربي ـ لا لضعة في الشِّعر، وإنما لأن مقام النبوّة يقتضي الإبانة والتبليغ، والشِّعر شأنه الإجمال، والإلغاز، وهو لذلك لا يصلح أسلوباً لمهمّة النّبيّ البلاغيّة، فنفي عنه ﷺ الشِّعر توخّياً للغاية وما يناسبها من أساليب القول والإخبار، «ومن هذه الحضرة ـ السّماء الثّانية ـ يكون الإمداد للخطباء والكتّاب لا للشّعراء، ولمّا كان لمحمّد ﷺ جوامع الكلم خُوطب من هذه الحضرة، وقيل ﴿وَمَا عَلَّمْنَٰهُ ٱلشِّعْرَ﴾ [يس: 69]، لأنه أرسل مبيناً مفصلاً»[3]، فالخطباء والكُتّاب شأنهم التّبيين والتّوضيح، ووسيلتهم في ذلك أسلوب النَّثر لأنه أطوع من الشِّعر، ولا يعني ذلك خلوّه من الشِّعريّة تماماً، ولكنّه يتيح للمنشئ أن يتحرك بأسلوبه صعوداً وهبوطاً تبعاً

---

(1) المصدر السابق، ص21.

(2) خالد بلقاسم، **الكتابة والتصوف**، مرجع سابق، ص137.

(3) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج3، ص413.

لمقتضى الحال ومقامات السّامعين، أما الشِّعر فمنطلقه مختلف وغايته مغايرة، «الشِّعر من الشُّعور فمحله الإجمال لا التّفصيل وهو خلاف البيان»[1]، فهو معاناة ذاتيّة، وغايته ـ غالباً ـ البوح والإفضاء لا التبيين والإبلاغ، ومن هنا لا يمكن القول بأنّ جنساً أفضل من جنس، بل لكلٍّ منهما أوقاته ومنطلقاته الخاصَّة، وتستدعيه ضرورة معيّنة في زمن ما، فالفارق بين أنواع الكتابة والكلام ينبع أصلاً من الغاية المتوخّاة ـ بحسب الشَّيخ ابن عربي ـ وإن اشتركت جميعها في أصل المادّة، واختلفت في طريقة النّسج والصّياغة، ولذلك فهذه السّماء الثّانية في رحلة الصُّعود الخياليّة التي ابتدعها خيال ابن عربي، وأخذ يتابع مجرياتها، كانت محلاً لاطّلاع ذلك العارف «على صحة رسالة المعلم رسول اللّه ﷺ بدلالة إعجاز القرآن»[2]، وإن كان القرآن خارجاً عن أنواع القول وأنماط الكتابة ولكنّها «حضرة الخطابة والأوزان، وحسن مواقع الكلام...، وظهور المعنى الواحد في الصُّوَر الكثيرة..»[3]، وهو ما يتيح للنّاظر المتمعن أن يكتشف مزيّة النّظم القرآنيّ وفضله عمّا سواه من فنون القول والكتابة، وضمن هذا التوجه يقدم الشَّيخ ابن عربي فهمه لمراتب الحروف والألفاظ، وعبر هذا الفهم «يُعرف شرف الكلمات وجوامع الكلم، وحقيقة (كُنْ)، واختصاصها بكلمة الأمر...»[4] إنه يقدم فهماً خاصًّا لحقيقة الحروف والألفاظ والتَّراكيب؛ ويتعرّض ضمناً لفنون القول وأنماط الكتابة، ويصدر أحكاماً نقديّة لا تصريحاً، بل جرياً على طريقة القوم، وطريقته هو بشكل خاصّ، في الإيماء والرّمز، وبثّ الآراء والمواقف على امتداد كتابات عديدة، وفي تضاعيف فصول وربما كُتب متعدِّدة، ما يعنينا فيما تقدم ما يمثّله من رافد يسهم «في الاقتراب من رأيه النّقديّ، لأنه عد السّماء الثّانية سماء الكتابة، بينما اعتبر السّماء الثّالثة سماء الشِّعر»[5].

غير أنّ هذا الفصل، وإن أشار إلى علوّ منزلة الشِّعر، لا يؤسِّس للقطيعة بين فنون القول، ولكنّه ينحو باتِّجاه رفع وهم، وقع فيه معظم من تصدَّوا للكتابة

---

(1) المصدر السابق، ص413.
(2) المصدر السابق، ص412.
(3) المصدر السابق، ص412.
(4) المصدر السابق، ص412.
(5) خالد بلقاسم، **الكتابة والتصوف**، مرجع سابق، ص137.

والتّصنيف في شأن اللُّغة والأدب، حين اعتمدوا معياراً أخلاقيًّا للحكم على الفنون الأدبيّة، وانطلاقاً من فهم خاص أصبح الشِّعر فيه محلاًّ للازدراء والتحقير، وكأنه وضع في مقابلة المقدس ومعارضاً له، إذ جاء تصريحاً في مقدِّمة ديوانه **المعارف الإلٰهيّة واللّطائف الرُّوحانيّة** بقوله:- «فما منع النّبيّ ﷺ من الشِّعر لهوانه ولا لانحطاط مكانته ومكانه، لكن لمّا كان مبنياً على الإشارات والرموز فإنه من الشُّعور، والمطلوب من الرّسول البيان للكافّة بأوضح العبارات... لهذا لم يجيء به الرّسول، فما قال اللّه تعالى ﴿وَمَا عَلَّمْنَٰهُ ٱلشِّعْرَ﴾ [يس: 69] إلا لأجل قولهم «إنّه شاعر»، فأخبر اللّه تعالى أنّ الذي جاء به من عند اللّه وعلمه إنما هو ذكر وقرآن مُبِين، ما هو شعر كما زعمتم، وما في هذا ذمٌّ للشّعر ولأحمد»،[1] ومن ثمَّ فإنَّ الشَّيخ ابن عربي يقدم فهماً مغايراً لنفي صفة الشّاعر عن النّبيّ محمّد ﷺ، لا لجهة ضِعَة تلك الصّفة، وذمّ الشِّعر وتحقير أهله، وإنما بسبب الغاية التي يتوخّاها، الخطاب الشِّعري الذي يعتمد الإشارة والرَّمز، وينحو باتِّجاه الإجمال والتّلميح، وهو أسلوب لا يناسب حال المصلحين وأغراضهم، فشأنهم البيان والتوضيح، وإيصال البلاغ إلى النّاس كافّة، ومن باب أولى النّبيّ محمّد ﷺ، ويلتقي هذا التّوجيه مع ما ذهب إليه ابن رشيق في العمدة، عندما ذهب إلى تفضيل المنظوم على المنثور في حكم العادة، غير أن ما يميّز موقف الشَّيخ ابن عربي أنّه أخرج تقدمة الشِّعر من دائرة الاستثناء المؤسَّسة أصلاً على المعايير الأخلاقيّة، واضعاً الغاية بديلاً عن الاستثناء الأخلاقي الذي قال به ابن رشيق.

إنّ ما تقدّم قد يشير ـ من بعض الوجوه ـ إلى ترسيخ حالة التَّباين، ويوهم بالتّعارض مع بداية العرض حول تداخل الأجناس الأدبيّة وأنماط الكتابة في النّتاجات الصُّوفيّة، لكن التّمعُّن يقدم تفسيراً لملامح تلك المفارقة، ففي حين جاءت كتابات الشَّيخ ابن عربي متجاوزة هذه التَّحديدات الضيقة للفصل بين الشِّعر والنَّثر، وكأنه لا علاقة بينهما، على النَّحو الذي تقدّم، ظلَّت توصيفاته لكل منهما تتمسك ببعض المحدِّدات التي اعتمدها النُّقّاد والبلاغيُّون، آنذاك، محدّداً للشّعر، وبخاصَّة دعامتَي الوزن والقافية، بعد أن أصبح تغافلهما أمراً غير ممكن، بسبب

(1) ابن عربي، **سفينة الحقيقة**، نقلاً عن: خالد بلقاسم، **الكتابة والتصوف**، مرجع سابق، ص139.

ذيوع تعريف قدامة بن جعفر للشعر وشهرته، «وعليه فإن الجسور التي يقيمها ابن عربي بين الكتابة و الشِّعر تقرّب بينهما، حتَّى ليظلّ الفارق بينهما في تأملاته مقتصراً على الوزن والقافية»[1]، فالشَّيخ ابن عربي قارب التَّداخل بين الممارستين، وزاوج بينهما في نتاجاته الإبداعيّة، لكنّه ظل يحافظ ـ وصفاً ـ على بعض مقوِّمات عمود الشِّعر الذي وضعه الأوائل، وكان الوزن والقافية أهم دعامتيه، إلى جانب محدِّدات أخرى مشهورة ومعروفة في الكتابات النَّقديّة القديمة، «فالممارسة النَّصِّيّة هي التي قوّضت الحدود بين الكتابة والشّعر، أما التّأمل فقد ظلّ، على الرّغم من ملامسته لهذا التقويض، معوّقاً بسلطة الوزن والقافية»[2]، وهذا رأي ينسحب أيضاً على نتاجات صوفيّة أخرى، شعريّة ونثريّة، زاوجت بين الممارستين، حين كثّفت الصّياغة النَّثريّة وعملت على تركيزها وترشيحها، حتَّى صارت أقرب للشِّعر منها إلى النَّثر، بل هي الشِّعر نفسه، إذا أهمل شرط الوزن والقافية، كما أنها أضفت على الشِّعر بعض مقوِّمات النَّثر، وبخاصَّة أساليب السّرد والحوار، حين دأب المتصوِّفة على اعتماده في قصائدهم ومقطوعاتهم الشِّعريّة، حين يقيمون حواراتهم الأحاديّة أو الثّنائيّة الافتراضيّة لتصوير بعض مواجدهم ومكاشفاتهم، كما أنهم كثيراً ما اتَّكأوا على القص وأسلوبه المفضّل في نقل تلك المواقف والحالات وتجسيدها في مشاهد حيّة، خروجاً بها من ذاتيتها المفرطة، باتِّجاه الموضوعيّة وشيء من الإبانة والوضوح، «إن الجسور التي ربطت الكتابة بالشِّعر، في تأملات ابن عربي، جعلت مصطلح الأوزان. . . يفقد كفايته الإجرائية في الفصل بينهما»[3].

لايعني ما تقدم إعادة القراءة لنتاجات ابن عربي بطريقة الإسقاط، أو الإعمال الارتدادي للتنظيرات النَّقديّة، بحيث يُدَّعى أن ابن عربي قد قال بهدم الحواجز والفروق بين الأجناس الأدبيّة المختلفة، المعروفة في عصره، ليذهب الزّعم إلى أنّ المتصوِّفة كانوا سبّاقين إلى ما قالت به بعض المدارس النَّقديّة الحديثة، فهذا توجيه لا يستقيم، وقراءة غير مقصودة، إنما المقصود إعادة القراءة استفادة من المنجزات النَّظريّة الحديثة في تحديد ملامح الشِّعريّة العربيّة عموماً، والصُّوفيّة منها خصوصاً،

(1) خالد بلقاسم، **الكتابة والتصوف**، مرجع سابق، ص156.
(2) المرجع السابق، ص156.
(3) المرجع السابق، ص156.

وبذلك يتبدّى للدَّارس أن الممارسات النَّصِّيّة قديماً طالما تجاوزت الشُّروط والتَّحديدات التي قد تشكل قيداً على الإبداع، أو تَحُدُّ من انسيابه وتطوّره، ويعد المتصوِّفة ـ وعلى رأسهم ابن عربي ـ أئمة في هذا الاتِّجاه دون شك، «فعلى الرّغم من الجسور العديدة التي أقامها ـ ابن عربي ـ بين الشِّعر والكتابة فإنه لم يبلغ. . . عتبة هدم الحدود بينهما على مستوى التّوصيف»[1]، بل ظل أسيراً لقيود الوزن والقافية في خطابه النّقدي، وهو ما يؤسّس لمفارقة من نوع آخر، تضاف إلى جملة المفارقات التي تمثّلها الحياة الصُّوفيّة، إن على المستوى المادّيّ والوجوديّ، وإن على مستوى التفكير والإبداع والكتابة، «المفارقة هي أنّ ما تهدّم في ممارسة ابن عربي للكتابة والشِّعر من حدود، ولَمَسَتْه تأملاته النَّظريّة، لم يجسّده خطابه الواصف الذي ظلّ متمسّكاً بعنصري الوزن والقافية بما هما أساسان للتّمييز»[2]،

إن ما تتيحه إبداعات ابن عربي وكتاباته تغري بالمغامرة، وتدفع إلى القول إنّ الشَّيخ ابن عربي، وبعض المتصوِّفة الآخرين، قد مارسوا فعلاً وإبداعاً، هدم الحدود بين الأجناس الأدبيّة المعروفة عندهم آنذاك، ووظّفوا خصائص ومزايا كل نوع منها في بناء الآخر ورفده وتوسيع مجراه، وإن أحجموا جميعاً عن اعتماد ذلك تنظيراً، عند تعرّضهم لقضيّة الشِّعر والنَّثر، ووصفهم لأنماط القول والكتابة، ولعلّه يعود إلى رسوخ تلك التقاليد بإصرار النُّقّاد والأدباء أجيالاً متعاقبة على إثباتها، بما يجعل مجرد التفكير في إلغائها كليًّا أمراً مستبعداً؛ وربما ليس وارداً آنذاك، لأنه يحتاج إلى مرور حقبة ليست بالقصيرة حتَّى تمكّن بعض النُّقّاد أن يصرِّح بذلك وينادي به، مدعَّماً بثقافات أخرى وافدة، ومدفوعاً بحاجات وضرورات ربما لا تكون ناضجة في ذلك الزَّمان، «وبالجملة فإن ما أتاحته راهناً، كتابة ابن عربي، وكثير من الصُّوفيّة قبله، من امكانات لتحديد مفهوم الشِّعر من خارج الوزن والقافية، وما سمحت به من تنظير لتداخل الأجناس، لم يكن ممكناً استيعابه في زمنه[3]؛ وبصرف النَّظر عمّا إذا كان الزّمن مبكراً لاستيعاب ما ذهب إليه الشَّيخ ابن عربي من تقارب الأجناس وربما تداخلها وتوالجها، أم أنّ المسألة تتعلّق بعدم

(1) المرجع السابق، ص156.
(2) المرجع السابق، ص156.
(3) المرجع السابق، ص157.

وضوح الخطاب النّقدي وتميّزه عمّا سواه من كتابات الشَّيخ، وبخاصَّة إن أسلوبه في تقديم أفكاره ومواقفه، يعتمد التّعمية والغموض، ويعمد الشَّيخ إلى تفتيت الفكرة ونشرها في مساحات متباعدة من مؤلَّفاته، الأمر الذي يجعل عمليّة استخلاصها وترتيب نتائج نقديّة على أساس منها أمراً في غاية الصُّعوبة، إن لم يكن مستحيلاً أصلاً، ومهما يكن من أمر فليس القصد إثبات أي سبق للشَّيخ ابن عربي في هذا الشّأن؛ وإنما الغاية هي توضيح تداخل أنماط الإبداع في كتابات ابن عربي، وبخاصَّة وهو القائل بفكرة التَّوالج والتَّداخل بين الحروف والألفاظ والتَّراكيب، لتسري من خلالها إلى كل موجود تعيّن وجوده امتثالاً لأمره تعالى «كن».

هذه أرضيّة مناسبة للدُّخول إلى الغرض الأساسي من هذا المبحث، من استرفاد الأساليب والبنيات الدّراميّة في بعض القصائد والمقطوعات النّاهضة على بنية المفارقة، انطلاقاً من فرضيّة مؤدّاها أنّ المفارقة تمثل عنصراً مهمًّا ـ إذا أُحْسِن توظيفه ـ لشحن النّصّ بامتلاء وتوتّر دراميّ من نوع خاص، وعندما يقال بهذه الخصوصيّة فذلك يعني أن التّوتّر النّاشئ عن اعتماد بنية المفارقة في النّصّ الشِّعري، ليس مماثلاً لذلك التّوتّر الذي يسود الأعمال الدّراميّة الخالصة، في فنون الكتابة الأخرى كالمسرحيّة والرّواية، وإن حمل بعض أنفاسه وملامحه؛ هذا تحفّظ أوَّليّ تجدر الإشارة إليه، كما تجدر الإشارة إلى أن توظيف العناصر الدّراميّة ـ من خلال بنية المفارقة ـ في القصيدة الصُّوفيّة لن يكون مماثلاً له في القصائد الشِّعريّة الحديثة، بالنَّظر إلى تراكم التَّجارب والخبرات التي حققتها الحياة الأدبيّة العربيّة والإنسانيّة عبر تلك السنين الطويلة، فليس متوقعاً أن تقدّم النُّصوص محلّ الدِّراسة، جزئيّات البناء الدّراميّ بشكل واضح ومقصود، لأن كثيراً من تلك العناصر الدّراميّة لم تكن معروفة في الأوساط الأدبيّة والنَّقديّة العربيّة القديمة، أقصد بمعناها الاصطلاحي الحديث، وحتَّى ما تمّ الاطِّلاع عليه في الثَّقافة اليونانيّة المترجمة، أسيئ فهمه وترجمته في غالب الأحيان، فالعناصر الدّراميّة، من الأحداث والشُّخوص والحوار والزَّمان والمكان، لا شكّ أنها كانت فاعلة ومؤثّرة في النُّصوص العربيّة القديمة، إذ لا يمكن بناء نصٍّ أدبيّ بمعزل عنها، غالباً، وإن لم يضمها جميعاً فلا بُدَّ أنه معتمد على بعض منها، المسألة تتعلَّق بالمفهوم لتلك العناصر وآليّة توظيفاتها في النُّصوص الأدبيّة، هذا إلى جانب أن الدّراميّة الشِّعريّة، هي دراميّة من نوع خاصّ، تقتضي نمطاً معيناً من الفهم والتَّوظيف، غير أن الذي

لا شكّ فيه أن القصيدة الصُوفيّة تمثل تربة خصبة لزرع عناصر البنية الدّراميّة في أثنائها، لأنها تتأسس على الانفعال والتّوتّر، وتعتمد الصّراع أساساً لحركة الوجود بأسره، وإن تبدّى في ظاهره منسجماً متجانساً، وإذا كانت الدّراما في أبسط صورها، وأوجز تحديداتها تعني الصراع ومتعلقاته[1]، فلا شكّ أن كلّ تجربة صوفيّة صالحة لبناء حدث دراميّ، عندما تروم الشّعريّة الصُوفيّة تجسيد الأحوال، ومحاولة نقلها إلى أحداث أو شبه أحداث، واقعيّة أو متخيّلة «فالكلمة ـ في كتابة ابن عربي ـ تشتغل بما يحتمله دالُّها ومدلولها في آنٍ، أي أنّ الكلمة ظاهر وباطن، وهما مقصودان معاً. . . ومن ثم فإنّ الدّلالة التي تنتجها كتابة تشتغل بآليّة الجمع، هي دلالة برزخيّة، تنهض على الخيال في جمعه بين طرفين، دلالة تتأسَّس على التّماس والتّقاطع»[2].

إن الجمع بين المتناقضات لا بُدَّ أن يسم الأسلوب الذي يروم صوغه بمسحة من التّأزُّم والتّوتّر، ويدفع باتّجاه التصاعد والاصطدام، تعبيراً عن إدراك خاص لتلك العلاقات الخفيّة التي تظهر للعارف، فتغريه بملاحقتها، ومحاولة الإمساك بأطيافها المترائية في النّقائض والمتقابلات، وهو ما يقود إلى إحداث أثر مشابه في متلقّي النّصّ الصُوفيّ، ويؤدّي ـ في الوقت نفسه ـ إلى تفريج انفعال ناشئ عن توتّر من اكتشاف مماثل أو مقارب، ويحتاج البناء الدّراميّ إلى صياغة خاصَّة توظف العناصر الدّراميّة في النّصّ الشّعري، ويأتي في مقدّمة تلك العناصر التّوجُّه إلى نقل الحالة إلى ساحة الأحداث، إذ الحالة ذاتيّة داخليّة، أما الأحداث فهي خارجيّة موضوعيّة، ولإضفاء شيء من الموضوعيّة على الحالات الإبداعيّة في الشّعر يعمد المبدع إلى تطعيم نصّه الشّعري ببعض العناصر الدّراميّة، بهدف التَّعبير عن بعض التَّجارب الموغلة في الذّاتيّة والغموض؛ ولا يحتاج الأمر إلى التّدليل أو كثير عناء ليتأكّد أنّ عنصر الحوار مثلاً، قد تبدّى بوضوح في النّتاجات الشّعريّة، قديماً وحديثاً، مؤيَّداً بالسرد في غالب الأحيان، وبخاصَّة عندما تأخذ القصيدة شكل القصّة أو الحكاية، يضاف إلى ذلك ما يصاحب السّرد والحوار من ذكر

(1) يُنظر: عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص279.

(2) خالد بلقاسم، **الكتابة والتصوف**، مرجع سابق، ص129.

للأماكن والأشخاص، حيث جرت تلك القصّة ودار ذلك الحوار، وكان ينقل ذلك كله «بطريقة: فقالت . . وقلت»، وهذا يقترب بالنّصّ من السّرد أكثر منه إلى الحوار الدّراميّ، «وشيئاً فشيئاً اختفت حكاية القول، وتلاحقت عبارات الحوار، حتّى صار الموقف كأنه جزء من مشهد مسرحي»[1].

والاجتزاء الأخير يقصد به الشّعر الحديث، ويتضح من خلاله التّباين في توظيف الحوار، قديماً وحديثاً، فالحوار أسلوب شائع ومعروف في القصيدة العربيّة القديمة، واستمر فاعلاً في الشّعر العربيّ الحديث، المغايرة تمثلت في أسلوب تقديم الحوار في النّصّ الحديث، ففي حين كان الشّاعر القديم يقدّم الحوار في أسلوب حكائيّ «فقالت. . . وقلت»، قدّم الشّاعر الحديث الحوار مباشراً، وكأنّه ينقل مشهداً حيًّا ليضاعف بذلك فاعليّة الحوار وحيويته في نسيج عمله الأدبيّ، فالحوار «عامل لا يمكن إنكار قيمته في تعميق التفكير الشّعريّ وإفساح مجال الرؤية الشّعريّة»؛[2] والقصيدة الصُوفيّة غالباً ما تخلو من أشكال الصّراع الخارجيّ، وإن قدم الدّيوان محل الدّراسة قصائد عديدة تعتمد الحوار الخارجي، لكنّه يقع ـ في تقديري ـ ضمن دائرة الخيال الخلاّق للشّيخ ابن عربي الذي دأب على تجسيد المعاني المجردة في هيئة «غادات حسان»، يحاورها، ويقيم معها مناظرات وعلاقات، يكون فيها طرفاً ضعيفاً قاصر الفعل والفهم أمام تلك «الغادات الحسان»؛ يستجدي الإحسان بالوصال، والجود بالفتح والتّعليم، ولذلك فإن النّصّ الصُوفيّ قد يخلو ـ في معظمه ـ من الحوار الخارجيّ الذي يدور بين شخصين، وينبني على الحوار الدّاخليّ الثّنائيّ أو المتعدّد الأطراف، لكنّ هذا الحوار الدّاخليّ غالباً ما يأتي مجسّداً متلبّساً بالحوار الخارجيّ، وليس خافياً أنّ هذا من شأنه أن يترك مجالاً أوسع للذاتيّة والغنائيّة، بخلاف القصيدة الحديثة التي حققت قدراً عظيماً من الدّراميّة والموضوعيّة في بعض نماذجها النّاجحة.

قد تختفي أنماط الحوار «الدّاخليّ والخارجيّ» ويطغى السّرد على القصيدة بما يجعلها تشبه قصّة قصيرة، وإذا كان السّرد يعمل على «نقل الحادثة من صورتها الواقعة

(1) عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص315.
(2) المرجع السابق، ص298-299.

إلى صورة لغويّة»[1]، فإن السّرد في القصيدة الصُّوفيّة يروم تحويل الحالة إلى حدث ومن ثم نقل الحدث إلى صورة لغويّة، إضافة إلى أن تلك الحالة التي تنطلق منها القصيدة الصُّوفيّة هي حالة من نوع خاصّ، أغلب مكوّناتها حدس وخيال، ولذلك، وإن استعان الشّاعر الصُّوفيّ بالعناصر والمقوّمات الدّراميّة، فلا يتسنّى له أن ينسى أو يخرج عن أُطُر الغنائيّة الذّاتيّة، أو يتخلّى عن الغوص في أعماق ذاته، لرفد تجربته الإبداعيّة التي ربما لا تكون مقصودة لذاتها، بل وسيلة الصُّوفيّ للبوح والإفضاء، حين لا يكون بمقدوره التّعبير والإبانة؛ أما بقية العناصر الدّراميّة فهي لا تحظى في القصيدة الصُّوفيّة باهتمامات تذكر بما يجعلها تسهم في تطوير البناء الدّراميّ وتفعيله، فعلى كثرة الشخوص والأماكن والأزمنة التي تذكر في القصيدة الصُّوفيّة، وفي **التّرجمان** تحديداً، تظل باهتة عابرة لا يعمد الشّاعر إلى متابعتها أثناء النّصّ، ورصد تحركاتها أو جزئيّاتها وتفاصيلها، بل يكتفي بذكرها منطلقاً لسرد الحالة التي يروم إحالتها إلى حادثة في مكان وزمان ما، فقد نجد أسماءً لمعشوقات كثر، ولكن لا تتضّح تلك «الغادات الحسان»، ولايستمر ظهورها نامياً ومتنوعاً، فاعلاً ومنفعلاً، باستثناء الشخصيّة الرئيسيّة في الدِّيوان كله «نظام» التي كانت حاضرة في عديد القصائد، وواضحة المعالم في بعضها، وإن جاءت في أسلوب سرديّ غالباً.

من المنتظر أن تحقق بنية المفارقة بعض السّمات الدّراميّة، عند توظيفها في النّصّ الأدبيّ، غير أن تحفُّظاً لا بُدَّ من الإشارة إليه، يتعلّق بذاتيّة الشِّعر وغنائيّته من جانب وخصوصيّة التَّجارب وتبعاً للقصيدة الصُّوفيّة، من جانب آخر، ومع ذلك لا بُدَّ أن يسهم البناء الدّراميّ للمفارقة في الحد من النزعة الغنائيّة، أو على الأقل التخفيف من حدَّتها، والحيلولة دون مبالغة النّصّ في الانكفاء نحو الدّاخليّ والاستغراق فيه، بحيث يُسْقِط من حسابه الخارج تماماً، وهو شأن التَّجارب الصُّوفيّة في غالب الأحيان، فالمبالغة في الذّاتيّة والغنائيّة قد تخرج النّصّ عن دائرة التّوصيل والتّواصل كليّة، حين يفقد النّصّ جميع مكوِّنات الحياة الخارجيّة، وتتوقف الحركة في أوصاله، وتلك حالة توقف تتعارض ومعطيات الحياة التي

---

(1) نعيمة مراد محمد، **المسرح الشعري عند صلاح عبدالصبور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1989، ص59.

تمثل نهراً جارياً لا يعرف التّوقف، كما أن البناء الدّراميّ، بمكوِّناته المختلفة، يبعد النّصّ عن الخطابيّة والمباشرة التي قد تقع بها بعض النُّصوص، عند محاولة خروجها من أطر الذّاتيّة، فيحاول النّصّ تقديم ما يريده مبدعه بشكل مباشر يجعله أشبه بالخطبة والموعظة، وعلى ذلك فإن إضفاء بعض السِّمات الدّراميّة على النّصّ الشِّعريّ من شأنه أن ينأى به عن الانحدار في أحد الاتِّجاهين، وينحو به باتِّجاه الامتلاء والاكتناز، بما يحمل من تناقض وتوتّر، وما يسوده من أجواء الحركة والحوار، وتبادل الأدوار بين مكوِّناته المختلفة، وفي هذا تناغم تامّ مع مفهومات المفارقة التي تنهض على تعدد الأصوات ومن ثم إنتاج دلالات متعدِّدة، قد تبدو في بعض الأحيان متعارضة متناقضة، لكنّها في حقيقتها تعبِّر عن فهم دقيق لمكوِّنات الوجود، واكتشاف الغائر منها، والمسكوت عنه في علاقات الأحياء، وأنساق تفكيرهم وأساليب خطابهم «والحوار كلام يحتوي الإنسان كلّه، والكلام بين الأشخاص يحتوي المجتمع كلّه»[1].

ومن غير المتوقّع ولا المطلوب أن تحوز القصيدة الصُّوفيّة، على الرّغم من اعتمادها تفنيّة المفارقة، كل خصائص البناء الدّراميّ أو معظمها، ويكفي أن تُحْدِث تلك السِّمات الدّراميّة أثراً ما يعمل على كبح تيّار الغنائيّة والذّاتيّة، ويعطي فرصة لولُوج مكوِّنات خارجيّة إلى أجواء القصيدة، وتصبح جزءاً من مكوِّناتها، وبعضاً من حقولها الدَّلاليّة، «مكوِّنة ـ في النِّهاية ـ وحدة كاملة من الحركة الدّراميّة بما فيها من ثراء التّوتّر الذي يحتفظ في داخله بتوازنه عبر بنية محكمة»[2]، تمثل بنية المفارقة إحدى وسائطها الرئيسيّة، في الشِّعريّة العربيّة قديماً وحديثاً، ويسري نَفَس من ذلك التّوازن بين أطراف التّجاذب في أوصال النّصّ، الذي وإن جاء معبِّراً عن حالة من حالات التّأزُّم القصوى فإنه يظهر متوازناً ـ عبر هذه البنية المحكمة ـ ليحدث شيئاً من ذلك لمبدعه، ويكون أثره مشابهاً على متلقِّيه والمحتكّ به، إذا أحسن قراءته وأدرك أساليب بنائه وآليّات اشتغاله؛ فالبنية المفارقيّة الدّراميّة تروم الجمع بين طرفي الحالة الإبداعيّة، بين الغنائيّة والموضوعيّة، وخلق نوع من

---

(1) يُنظر: **الحياة في الدراما**، إريك بنتلي، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، ط1، 1969، ص79.

(2) وليد منير، **جدلية اللغة والحدث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1997، ص15.

التّوازن بينهما في أجواء النّصّ الشِّعريّ، وإذا كانت «الغنائيّة ـ كما يشير «هيغل» ـ هي الذّاتيّة الخالصة، والملحميّة هي الموضوعيّة الخالصة، فإن الدّراميّة هي جمعهما معاً»[1]، ولذلك فإن انتشار السِّمات والخصائص الدّراميّة في نصٍّ ما، وحسن توظيفها لا بُدَّ أن يقود إلى شحن ذلك النّصّ بالتّوتّر، ويضفي عليه الحركة والحيويّة الموازية للحياة نفسها، مع احتفاظه بنَفَسه الذّاتيّ الغنائيّ، بما هو المنطلق الأوَّل للتّجربة الشِّعريّة حيث إنها من الشُّعور وإليه تعود. المؤمّل، فقط، التَّقليل من طغيان الغنائيّة على النّصّ الصُّوفيّ بالاتّكاء على البناء الدّراميّ للمفارقة، فالغنائيّة تتميَّز «بحضور طاغٍ «للأنا» حيث يتم الكشف عن العالم في الشِّعر الغنائيّ فقط من خلال موقف «الأنا» منه»[2]، وفيها تصرّ «الأنا» الغنائيّة على القول والفعل والتَّحرُّك دون أن تعير للآخر أدنى اهتمام، أو تضفر جدليّة الحوار معه، وهذا ينافي «الأنا» الصُّوفيّة من بعض الوجوه، حيث إنّ الصُّوفيّ يؤسس فكرته على نفي «الأنا» ويبرأ منها، ويعمل جاهداً لأجل القضاء عليها، و«الآخر» عند المتصوِّفة يعني كلّ شيء؛ فالآخر الذي يقابل «الأنا» عندهم هو الخالق العظيم، حينذاك لا يعود لهذه «الأنا» شيء البتّة، بل إنّ المتصوِّفة ينكرون ذواتهم حتَّى أمام الأغيار، هذا من جانب، أما من جانب آخر، فإن أسلوب المتصوِّفة يعتمد الحوار في معظم نتاجاتهم، وإن أخذ شكل المناجاة أو «الحوار الأحاديّ» في غالب الأحيان، لكنّ أسلوبهم لا يخلو منه، وكم لجأ بعض مبدعيهم ـ وفي أحيان كثيرة ـ إلى افتراض شخصيّات مخترعة «متخيّلة» لإقامة حوار من نوع خاصّ معها، وعلى ذلك يمكن اعتبار اللُّغة عند الصُّوفيّة لغة دراميّة، بمعنى أنها لغة مشحونة دائماً، تحمل معاني متعدِّدة، وغالباً متعارضة؛ وإذا كان «حدث الكلام هو الشّكل الدّاخليّ للفعل الدّراميّ»[3]، فإنه يمكن سحب ذلك على أسلوب المتصوِّفة في نتاجاتهم الإبداعيّة، وبخاصَّة الشِّعريّة منها، بحيث يمكن القول إنّه «يكثّف إشاراته من خلال اللُّغة بالقدر الذي تتكثّف إشارات اللُّغة من خلاله، وتتبلور اللُّغة والحدث ليصبحا لُحمة

---

(1) رينيه ويليك، **مفاهيم نقدية**، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1987، ص393.

(2) وليد منير، **جدلية اللغة والحدث**، مرجع سابق، ص22.

(3) المرجع السابق، ص17.

الخطاب الدّراميّ وسَداه وتفاعلهما المستمر... هو ما يجعل كلاًّ منهما... يضفي على الآخر شيئاً من طابعه الحيّ، فتصبح اللُّغة حدثاً، بينما يصبح الحدث.. لغة»[1]. ومع تجادل اللُّغة والحدث الدّاخليّ والخارجيّ، وتفاعلهما المستمر، يبرز أسلوب المفارقة بوصفه أهمّ الأساليب التي تؤسِّس على التَّناقض والتَّباين، وإن ظهر على السَّطح نوع من التّوافق والانسجام، فالبناء المفارقيّ يحمل في أحشائه بذور التّوتّر والتّأزُّم. ويناغم هذا التلاحم بين الدّاخليّ والخارجيّ، الذّاتيّ والموضوعيّ، حين يعمل على صهرها جميعاً وفق آليّات اشتغال خاصَّة، سبقت الإشارة إليها، فلا يهدف هذا المبحث إذاً إلى متابعة البناء الدّراميّ في القصيدة الصُّوفيّة بجملتها، بل يتوخَّى متابعة ذلك في القصائد النّاهضة وفقاً لبنية المفارقة، متلمِّساً ما يمكن لهذا الأسلوب أن يحقِّقه من خصب وامتلاء في القصيدة الصُّوفيّة، وكيف يمكن من خلاله الحدّ من الذّاتيّة والغنائيّة، والميل نحو الموضوعيّة والدّراميّة، بتركيز تلك العناصر في أثناء القصيدة الصُّوفيّة.

ولو عدنا إلى بعض التَّحديدات التي سبق ذكرها للمفارقة لاتّضح أنّها تحمل معنى التّوتّر والتّعارض، بل لعلّه من خصائصها الأساسيّة؛ فهي ـ على سبيل المثال ـ عند أفلاطون تعني «الأسلوب الناعم الهادئ الذي يستخف بالنّاس»[2]، وهذا يقترب من أسلوب التّهكُّم والاستهزاء الذي اعتمده د. محمّد العبد عند دراسته للمفارقة القرآنيّة، وقام بتتبّعه في عديد الآيات الكريمة، وليس خافياً أن هذا الأسلوب يحمل التَّناقض والتّوتّر، ويشيع جواً من الصّراع بين أطراف الحوار وفق هذا الأسلوب، وإن أذن بحسم الأمر لصالح طرف ما، يمتاز بالغلبة والتّفوق، ويتوجّه بالاستهزاء إلى الطّرف المغلوب المهزوم، فعلى سبيل المثال في قوله تعالى: ﴿ذُقۡ إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡكَرِيمُ﴾، يتجلّى أسلوب التَّهكُّم والاستهزاء الذي جاء ردًّا على من أخذته العزة بالإثم، وظن أنه «عزيز كريم» لا يطاله عقاب المولى جلّ وعلا الذي أنذره به النّبيّ ﷺ، فكان الرد عليه ﴿ذُقۡ إِنَّكَ أَنتَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلۡكَرِيمُ﴾ [الدّخان: 49]، فبنية المفارقة في هذه الآية الكريمة، وإن حملت أوصافاً ظاهرة توحي بمكانة المخاطب وعلوّ شأنه، فإنّها تضمَّنت أشدّ معاني

(1) المرجع السابق، ص17.
(2) سي. ميويك، **المفارقة وصفاتها**، مرجع سابق، ص27.

الإهانة والازدراء، وهو ما يناسب أسلوب التَّهكُّم الذي هو «في مصطلح علماء البيان عبارة عن إخراج الكلام على ضدّ مقتضى الحال استهزاء بالمخاطب»[1]، وهو ما يشير ـ في بعض وجوهه ـ إلى حالة تجاذب وصراع من نوع ما، وإن كان ـ في هذه الحالة ـ من طرف من توهّم قدرته على ذلك، عناداً ومكابرة؛ المهمّ هو ما تحمله بنية المفارقة من سمات دراميّة، وكيف يدور الحدث بين مكوِّناتها وعناصرها، جيئة وذهاباً، بوسائل عدة يكون الحوار على رأسها، كما في هذه الآية الكريمة التي تأتي قَفْلاً لسجالات بين طرفي الخطاب، ولا شكّ أن السِّياق غير النَّصّيّ قد أسهم في تحميل بنية المفارقة ـ في النّصّ ـ بشحنة إضافيّة من التوتّر، حين جاءت الآية الكريمة مغايرة لما يقتضيه الحال؛ إذ كان المتوقّع أن يكون الخطاب لذلك المتعجرف، بعد هزيمته وقتله، بما يحمل عبارات التوبيخ والإهانة، لكن الأسلوب جاء على هذا النَّحو، استحضاراً لظرف تاريخي سابق، فهو «خطاب لأبي جهل، لأنه قال: ما بين جبليها ـ يعني مكّة ـ لا أعز ولا أكرم مني»[2]، فكان الرّدّ عليه على هذا النَّحو، استهزاءً به واستحضاراً لمقولته التي أجاب بها النّبيّ محمّد ﷺ، عندما توجه إليه بالدعوة، بقوله: «إنّ اللّه تعالى أمرني أن أقول لك: أَوْلى لك فأَوْلى ثم أَوْلى لك فأَوْلى»[3]، والمفارقة عند ريتشاردز تعني «توازن الأضداد»[4]، بما يشير إلى استمرار الصّراع بين مكوِّنات النّصّ، لأن التّوازن مدعاة إلى استمرار كلّ طرف من أطرافه توقاً إلى الغلبة والتّفوُّق، وهو ما يبيح للمبدع أن يستمرّ في رفد البناء الدّراميّ من خلال تحريك عناصره المتناقضة، مع المحافظة على نوع من التّوازن بينهما، لتكون بنية المفارقة «وسيلة من وسائل التّعبير يناقض فيها المعنى الكلمات»[5]، ولا تتحقّق «إلا عندما يكون الأثر الناتج عنها مزيجاً من الألم والتسلية»[6]، وإذاً فالتَّناقض أهم خصائص البناء المفارقيّ، وهذا بدوره يؤسِّس لدخول العناصر والسِّمات الدّراميّة، وبشكل فاعل، إلى أجواء

(1) العلوي، **كتاب الطراز**، مصدر سابق، ج3، ص161.
(2) الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، دار المعرفة، بيروت، ط، 1972، ج4، ص58.
(3) ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، دار المعرفة، بيروت، 1983، ج4، ص146.
(4) يُنظر: سعيد شوقي، **بناء المفارقة في المسرحية الشعرية**، مرجع سابق، ص26.
(5) المرجع السابق، ص26.
(6) المرجع السابق، ص26.

النّصّ المفارقيّ، وفي تضاعيفه، بحيث يحدث أثراً هو مزيج من الشُّعور بالألم، وفي الوقت نفسه، قد يحدث نوعاً من التفريج والتسلية عند الأطراف المشاركة في بناء النّصّ المفارقيّ، سواء بالإرسال أو الاستقبال، أو عند الوقوع في فخّه المنصوب، إذ «القارئ في أثناء ذلك يجعل اللُّغة يصطدم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ له بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يريدة»[1]، ذلك أنّ التَّناقض الذي يتأسس عليه بناء المفارقة، وينطلق من تداعياته يشحن اللُّغة، ومن ثمّ القارئ، بتوتّر ما يولد لديه ذلك الإحساس باصطدام اللُّغة المشار إليه، وفقاً لذلك التَّوظيف الفنّيّ العجيب لمفردات اللُّغة وتراكيبها.

فالمفارقة كما يقول د. علي عشري زايد ـ «تكنيك فنّيّ يستخدمه الشّاعر ـ لإبراز التَّناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التَّناقض»[2] إلى كثير من التَّعريفات الأخرى التي تحمل معنى التَّناقض المؤذن بالتّوتّر والامتلاء، بما يفسح المجال أمام العناصر الدّراميّة، ويدفع نحو تتابعها في مكوِّنات النُّصوص النّاهضة على أساس من بناء المفارقة، وفي القصيدة الصُّوفيّة ـ التي هي محلّ الاهتمام ـ يتوقّع أن يسهم كل ذلك الذي تقدم في المواءمة بين الأحوال والأحداث، ونقل الأولى إلى ساحة الثّانية إن أمكن، وإن كان ذلك عصيًّا على التحقّق في أغلب الأحيان، وعندها فلا أقل من وسم تلك الأحوال والمواقف بمسحة من خصائص الأحداث وسماتها، ولعلّ هذا ما نظنه في البنية المفارقيّة، حين تنمو باتّجاه الدّراميّة وتسترفد سماتها وعناصرها، إذ إنّ الدّراميّة المنشودة في القصيدة الصُّوفيّة ـ جرّاء توظيف المفارقة ـ لن تكون مماثلة لها في القصيدة الحديثة ولا حتَّى مشابهة، فمعيار القصيدة الدّراميّة الحديثة ـ بحسب د. عز الدين إسماعيل ـ ينهض على فكرة «تمثّل عصب القصيدة، وتكمن خلف مواقفها وأجزائها المختلفة؛ فكرة بالغة التَّركيب والتّعقيد.. لأنها فكرة ذات طبيعة دراميّة»[3]، أما القصيدة الصُّوفيّة فغالباً ما تأتي تعبيراً عن حالة، أو موقف ذي طبيعة خاصّة، أو استجابة لذلك، وإذاً

---

(1) المرجع السابق، ص27.

(2) علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، دار العروبة، الكويت، د.ط، د.ت، ص147.

(3) عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص268.

فالمنطلق مختلف، وأساليب التَّعبير والبناء متغايرة، وأقصى ما يُطمح إليه أن تسهم «دراميّة المفارقة» في تحريك الأحوال الموغلة في الفرادة والذّاتيّة نحو ساحات أرحب وأكثر وضوحاً، من خلال ما تبثّه من عناصر دراميّة في أثناء النّصّ الشِّعريّ، وإن جاءت بعض تلك العناصر والسِّمات مهجّنة ليست بصريح مفهومها الحديث.

فالقصيدة الصُّوفيّة ـ وعند محيي الدين ابن عربي تحديداً ـ لا تخضع لمفهوم التَّجربة الشِّعريّة، بالمعنى الحديث، أي أنها لا تعتمد فكرة واضحة، فتنمو وفق تخطيط مسبق، يقود في النِّهاية إلى بناء محكم يومئ إلى غرض أو أغراض، فهي أي القصيدة الصُّوفيّة، وإن كانت لا تخلو من ذلك تماماً، لكنّها لا تتقيّد به، ولا تعتمده في كل مراحل تكوينها وإنتاجها، وربما يصدق عليها، من بعض الوجوه، ما قدمه د. محمّد عبد المطلب، وصفاً لشعريّة الحداثة، وقصيدة النَّثر تحديداً معتبراً أنها «تعيش عمليّة خلق دائمة، على معنى أن المتلقِّي يواجَه بآفاقٍ متعدِّدة للنّصّ الواحد، وكل أفق له خصوصيته المميزة، ومكوِّناته المتداخلة. . . .»[1]؛ فعمليّة «الخلق الدائم» من أهم مكوِّنات فلسفة محيي الدين ابن عربي في نظريّة «وحدة الوجود»، إذ يرى أن عمليّة الخلق لا تتوقف، كما سبق بيانه، وأنه لا شيء من أفعال العباد منسوبٌ لهم على التحقيق، بل هم أسباب له ومظاهر لتجلِّيات أفعال الخالق العظيم.

وإذا كان «التّنافي بين شعريّة الحداثة والتَّجربة يعود إلى أن الرومانسيّة تدَّعي لنفسها الإخلاص المطلق للداخل النّفسيّ، وهو ادِّعاء لا تقبله الحدود المعرفيّة للتجربة ذاتها. . .»[2]، فإن القصيدة الصُّوفيّة تعتبر أساساً لهذا الإخلاص مع تباين في الوجهة والمقصد، ففي حين تتجه الرومانسيّة صوب الدّاخليّ إخلاصاً للذاتيّ، واستجلاء للنفسيّ، يأتي اتِّجاه المتصوِّفة نحو الدّاخليّ إخلاصاً للمطلق وبحثاً عنه، وتوقاً للتَّواصل معه، وبهذا فلا يمثل الدّاخل ـ عند المتصوِّفة ـ إلا وسيلة لما هو أعظم وأهم وأشمل، وقد تصلح الركائز الثلاث التي حددها د. محمّد عبد المطلب للتجربة الشِّعريّة أساساً للتجربة الصُّوفيّة، مع الاحتياط لما يمثله الخارج بالنسبة للمتصوِّفة حين يُعلم أنهم ينفون الوجود الحقيقي عن غير اللّه تعالى، «فجميع ما

(1) عبد المطلب، **النص المشكل**، مرجع سابق، ص209.

(2) المرجع السابق، ص210.

سوى اللّه ظِلٌّ زائل وخيال حائل»، وعندها يكون الخارج بالنسبة إليهم بالغ الأهميّة، وإن تُوُسّل إليه بالدّاخل، وطُلب التّواصل بدءاً منه، لأنه ـ بحسب المتصوِّفة ـ «ماوسعتني أرضي ولا سمائي ووسعني قلب عبدي المؤمن»[1].

فالشِّعريّة الصُّوفيّة، تعتمد الدّاخل، وتعلي من شأنه، لا بوصفه مقصوداً لذاته، وإنما باعتباره وسيلة للتّواصل مع المطلق، ولذلك فهي تنطلق من المواقف والأحوال، وتتحرك في اتِّجاهات متعارضة، صعوداً وهبوطاً، سعياً إلى ذلك المترائي المنشود، الذي لا يدرك مداه، ولايخلو منه مكان، بل إنّ تلك الشِّعريّة تعتمد «الحالة» مرتكزاً شعريًّا لها دون سواها، «لأن الحالة تنتمي إلى الدّاخل انتماءً مطلقاً، وبرغم كونها داخليّة فإنّها لا تعرف الثبات، لأنها قائمة على التّحوُّلات التي لا تنتظر واردات الخارج»[2]، من الأغيار، وفقاً لما تقدّم، غير أن عدم ثبات «الحالة» واستمرار تحركها سعياً لذلك التّواصل المنشود، وما تعانيه من حرمان جرّاء عدم تحقّقه، وإخفاق العارف في الوصول إلى مراده، يعمل على مضاعفة توتّر الدّاخل وتأزُّمه، مما يدفع إلى البوح والإفضاء، واسترفاد مكوِّنات الخارج وأشيائه لتحميلها بعضاً من هذا الهم الكبير الذي تنوء به الجبال، وعندها يشرع التّحول نحو الخارج في تصوير «الحالة» حدثاً خارجيًّا يمكن التّعبير عنه، ولو إيماءً ورمزاً، «فتنامي الحالة» يدفع بها إلى دائرة «المجهول» في البدء والانتهاء، مع إعلان صريح عن التّكوين الدّاخليّ الممتلئ بكمٍّ هائل من المرارة والأسى»[3].

إن محاولة التّعبير عن «الحالة» بالكيفيّة سالفة الذّكر لا بُدَّ أن تؤدّي إلى إبداع نصّ من نوع فريد، يحمل شحنات غير محدودة من التّوتّر والتمزُّق بما يؤدي إلى تصاعد درامي مثير، يمثل مظهراً لذلك التّأزُّم الدّاخليّ، وسبيلاً لتفريج بعض من انفعالاته، ويجعله مساوياً «لكينونة الوجود ذاته، والكينونة ـ بطبعها ـ لا تعرف الثبات داخليًّا أو خارجيًّا، لأنها في حالة تغيّر دائمة، وهو ما يعطيها صلاحيّة مواجهة تحوُّلات الوجود»[4]، وفي هذا تتبدّى «دراميّة المفارقة» المقصودة بهذا

(1) المرجع السابق، ص210-211، وينظر: الفصل الثاني من هذا الكتاب.
(2) عبد المطلب، **النص المشكل**، مرجع سابق، ص225.
(3) المرجع السابق، ص226-227.
(4) المرجع السابق، ص228.

المبحث، حيث يجد العارف نفسه مدفوعاً للتَّعبير عن تلك الأحوال التي يعانيها، وفقاً لأسلوب خاصّ يزاوج بين الدّاخل والخارج، ويروم إيصال المحدود المكدود بالمطلق المتسامي، وتكون الدّراميّة أمراً مقبولاً، بل حتميَّ الوجود وسط هذه الأجواء، وأمام تلك الغايات، ويكون من المنطقي سريان كل ذلك أو شيء منه في القصيدة الصُّوفيّة المؤسَّسة على هذه البنية، «ولابد أن تحتوي كل قصيدة على ذروة، قد تكون في منتصفها أو في نهايتها؛ إلا أنَّها لا بُدَّ أن تكون موجودة»[1].

ويطمح هذا المبحث أن يتابع أثر هذه البنية، وما يمكن أن يكون لها من أثر فعّال في بناء المواقف وتوظيف الأحداث تعبيراً عن الأحوال التي يجدها العارفون، أو يقولون بها، وكيف يسهم توظيف العناصر الدّراميّة (الحركة ـ الصّراع ـ التّشخيص ـ تعدد الأصوات ـ الحوار. . .إلخ)، في تحريك الرموز والشخوص تبعاً لتلك المواقف وتفاعلاً مع تلك الأحداث، مع عدم إغفال تشكيل الزَّمان والمكان؛ الواقعي أو المتخيّل، حيث يكابد المبدع تصوير تلك المشاهد، بحسب تخيّله لها، أو كيفما تتراءى له.

1 ـ في بناء المواقف والأحداث

الموقف من المصطلحات الأثيرة عند المتصوِّفة، «فهو منتهى كلّ مقام»، يدركه العارف، بمثابة توقّف مرحلي، تمعناً في الماضي واستشرافاً للآتي، «الموقف أيضاً: مقام الوقفة التي هي الحبس بين كل مقامين لتصحيح ما يبقى على السّالك، في المقامات، من المقام الذي وقع له التّرقي عنه، وللتأدّب أيضاً بما يحتاج إليه عند دخوله إلى المقام الذي وقع له التّرقي إليه»[2]، بما يفيد معنى التأني المؤقّت، بقصد المراجعة والتّأمل استعداداً لرحلة جديدة، نحو غايات متتابعة، تمثّلها المقامات الصُّوفيّة، فالسّالك لا بُدَّ له من وقفة بين كل مرحلة وأخرى تداركاً لما قد يكون فاته مما مضى، وتزوُّداً لما يليه، وإذاً فالموقف حيّز للتأمل، زماناً ومكاناً، بشيء من الحياد والوسطيّة بما «يسمح للواقف بنوع من الرؤية التكامليّة، حيث يتمكّن من

(1) نعيمة مراد، **المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور**، مرجع سابق، ص42.

(2) عبد الرزاق القاشاني، **لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام**، تحقيق: سعيد عبد الفتاح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ج2، ص341.

إدراك (وَجْهَي العملة) في آنِ واحد. . .»[1]، إنّه يتأمّل المرحلة الماضية، ويستعدّ ـ في الوقت نفسه ـ لمرحلة لاحقة تعد أكثر رقيًا وسموًّا على سُلَّم المجاهدات العرفانيّة، وقد اشتمل الكتاب الذي صنفه (محمّد بن عبد الجبار النفري) على «تصحيح بقايا المقامات بالوقوف بين كل مقامين ولهذا عنون فصوله بقوله. . . أوقفني وقال لي»[2]، ومن هنا يتأكد مفهوم التّوقّف الآنيّ بقصد التّأمل والمراجعة والتّصحيح، وفي الحالة التي نحن بصددها فإنّ ذلك يعني أن العارف يقف موقفاً وسطاً بين ذاته ومحبوبه محاولاً الجمع بين طَرَفَي العلاقة «الحبيّة»، بحيث يمكنه «رؤية الخارج حال رؤية الدّاخل، ورؤية الدّاخل حال رؤية الخارج»[3]، ومن المتوقّع أن تسهم بنية المفارقة في تمكين السّالك من التَّعبير عن بعض ذلك، وتعينه على تلك الوقفة التي هي، وكما سبق، «حبس بين المقامين»[4]، وليس خافياً أن هذا المفهوم للموقف يتقاطع مع مفهومه الدّراميّ والفلسفيّ، حيث يعني «علاقة الكائن الحيّ ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محدّدين»[5]، فمن حيث الزَّمان فإنّ «الموقف» عند المتصوِّفة، يدل على فترة زمنيّة ـ قد تطول وقد تقتصر ـ يقضيها في موقفه بين المقامين متأملاً، ومن حيث المكان فهو يحمل إشارة إليه، وإن كان على نحو معنويّ أو متخيّل، فالسّالك ـ عندهم ـ «هو الذي مشى على المقامات بحاله. . .»[6]، ولفظة «مشى» تشير إلى البعد المكاني ـ المتخيّل ـ للمقامات التي يسير المتصوِّفة إليها، كما أن الدّلالة المعجميّة للموقف تؤكد البعد المكاني فيه، إذ هو «مكان الوقوف حيث كان، لا حيث كنت»[7]، فالدّلالة المكانية هي المقصودة في أصل الوضع المعجميّ، وإن حركها المستعملون كل بحسب فنّه وحاجته، والبحث في شأن علاقة الذّات بما يحيط بها لا يحتاج إلى كثير عناء ليتضح أنّ الفكرة الصُّوفيّة برمَّتها تقوم على البحث

(1) عبد المطلب، **النص المشكل**، مرجع سابق، ص220.

(2) عبد الرزاق القاشاني، **لطائف الإعلام**، مرجع سابق، ص341.

(3) عبد المطلب، **النص المشكل**، مرجع سابق، ص221.

(4) ابن عربي، **اصطلاحات الصوفية الواردة في الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ص226.

(5) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973، ص621.

(6) ابن عربي، **اصطلاحات الصوفية**، مصدر سابق، ص222.

(7) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: وقف.

في هذه العلاقة، وتنطلق من فهم مغاير وخاصّ لتلك العلاقات، بعد اكتشاف مكوِّناتها الخفيّة، أو ادِّعاء ذلك على أقل تقدير. تجدر الإشارة إلى أن هذه التّقاطعات بين كلا المفهومين للموقف ـ عند الصُّوفيّة وفي الفنون الدّراميّة ـ لا تعني أنّ التَّعامل واحد، وأنه لا اختلاف بين الموقف في الأعمال الدّراميّة والتَّوظيفات الصُّوفيّة، ذلك أمر لا يجوز ادّعاؤه، ناهيك عن تحقّقه واقعاً في النّتاجات الفنّيّة للمتصوِّفة، لكن الأمر الذي لا أحسب أن الشكّ يتسرَّب إليه، هو أنّ بعض النُّصوص الصُّوفيّة قد اعتمدت العناصر الدّراميّة ومنها المواقف والأحداث ضمن مقوِّماتها الفنّيّة، وتوسّلت في سبيل ذلك، بأساليب وتقنيّات مختلفة منها تقنيّة المفارقة، عندما يروم المبدع تحريك الموقف وإضفاء شيء من الفاعليّة عليه، دافعاً به تجاه الحدث وما يحمله من حياة وحركيّة تنقله من تلك الوقفة الساكنة إلى فاعليّة الحركة والاحتكاك، سواء بمكوِّنات المحيط الخارجيّ، أو عن طريق تناقضات الدّاخل وتشابكها واصطدامها، فالأحداث بوصفها تمثل فعلاً إنسانيًا في الزّمن أقرب إلى التّشخيص من المواقف، بل من شأنها أن تنقل تلك المواقف التّأمّليّة إلى ساحة الحياة، وفاعليّة الحركة؛ وليس القصد الحدث المسرحيّ الممتدّ في زمن، ربما طال وتشتتت في أحداث عدة، وإنما المقصود إضفاء شيء من الوجود الموضوعيّ على الفكرة المجرّدة التي تهيمن على الموقف، وبخاصّة مواقف المتصوِّفة ومشاهداتهم. ولعلّ فيما تقدم، بعض التجاوز لمفاهيم المواقف والأحداث الدّراميّة، لأنه من المعلوم أن مجمل مكوِّنات العمل الدّراميّ المسرحيّ ينبغي لها أن تكون ترجمة لموقف ما، يتَّخذه كاتب ذلك العمل، «بمعنى أن الموقف المسرحيّ ناتج جمع الشخوص التي تكوِّنه، والأحداث التي تصوغه والزَّمانية التي تحتويه»[1]، الموقف المقصود في هذا التّحليل، وتبعاً لمفهومه عند الصُّوفيّة، هو تتبع تجلِّيات تلك الوقفة التّأملية «حبس بين المقامين»، في شخوص ورموز خارجيّة تضج بالحياة وتعجّ بالحركة، لتضفي بذلك شيئاً من الموضوعيّة على المواقف التي يروم العارف التَّعبير عنها، طوعاً أو كرهاً، بخاصّة وهو يروم الإمساك بأطياف وهالات نورانيّة ـ أو هكذا يتراءى له ـ ويغيب في ذاته عن ذاته، ليكتشف تلك التجلِّيات في مكنون ذاته، فالأمر ـ على هذا النَّحو ـ يبدو

(1) سعيد شوقي، **بناء المفارقة في المسرحية الشعرية**، مرجع سابق، ص99.

موغلاً في الذّاتيّة، مفرطاً في الغنائيّة، غير أنه، وبشيء من المعايشة والإمعان، يتبدّى قدْر هائل من حرارة المعاناة ودراميّة المواقف والأحداث التي يمر بها السّالكون، واقعية ومتخيّلة، وما معاناة الحسين بن منصور الحلّاج، ونهايته الدّراميّة المدوية، إلاّ مثالٌ لحالات عديدة ونماذج متكررة.

إن محاولة التَّعبير ومغامرة البوح، وبملابسات خبرة سابقة لتلك الحالات والنّماذج، لا شكّ أنها تؤسَّس على بنيات فنّيّة خاصَّة، وتحوز طاقة هائلة من التّوتّر، ونَفَس الدّراما. فالمبدع، إلى جانب معاناته للحالة الصُّوفيّة، يستحضر تلك النّماذج في تاريخ الفكر الصُّوفيّ، وما حاق بها من عَنَت وتنكيل ـ غالباً ـ ما تكون نهايتها دراميّة مدوّية، ولعل ذلك قد شكل سبباً إضافيًا لانتهاج أساليب فنّيّة خاصَّة في التَّعبير، تنحو تجاه الغموض، وتعدد الأصوات، وتعارض الاحتمالات، ولانهائيّة حقول الدّلالة، إلى جانب امتلائها بشحنات هائلة من التّأزُّم والتّوتّر بما يناسب الحالة، وما يحيط بالتَّعبير عنها من مزالق وأخطار، فمثلاً في قصيدة وضعت تحت عنوان «أسقفة من بلاد الروم»، يحاول الشَّيخ ابن عربي التَّعبير عن بعض «حالاته»، وفقاً لأسلوبه في اعتماد الرَّمز والتلويح لا الذكر والتّصريح، يقول فيها [البسيط]:

ما رحلوا يومَ بانُوا البُزّلَ العِيسَا — إلاّ وقد حمَلوا فيها الطّواويسَا

من كلِّ فاتكةِ الألحاظِ مالكةٍ — تخالُها فوق عرشِ الدُّرِّ بلقيسَا

إذا تمشَّتْ على صَرْح الزّجاجِ تَرى — شمساً على فَلَكٍ في حِجرِ إدريساَ

تُحيي، إذا قتلتْ باللّحظِ، مَنطِقَها — كأنها عندما تُحيي به عيسَى

توراتها لوحُ ساقيِها سناً، وأنا — أتلُو وأدرُسها كأنني موسَى

أسقفةٌ من بناتِ الرُّوم عاطلةٌ — ترى عليها من الأنوارِ ناموسَا

وحشيّةٌ ما بها أُنسٌ قد اتّخذت — في بيت خلوتها للذكر ناووسَا

قد أعجزت كلَّ علّام بملّتنا — وداوديًا وحِبراً ثم قسّيسَا

إن أومأت تطلب الإنجيل تحسبها — أقسّةً أو بطاريقاً شماميسَا

ناديتُ، إذْ رَحّلتْ للبين ناقتَها — يا حاديَ العِيسِ لا تحدو بها العيسَا

عبَّيْتُ أجيادَ صبري يومَ بينِهِمُ — على الطَّريق، كراديساً كراديسَا

سألتُ، إذْ بلغَتْ نفسي تراقِيَها ذاك الجمالَ وذاكَ اللُّطفَ تنفيسَا

فأسلمتْ، ووقانا اللّهُ شِرَّتَها وزحزحَ الملكُ المنصورُ ابليسَا

وبمعزل عن هذه الأسماء والرّموز التي أُقحمت على أجواء النّصّ، وجاءت متلاحقة تخلو من التّوظيف الفاعل، في غالب الأحيان، إلا على سبيل الإشارة أو الإلماعة، وذلك أسلوب أثير عند القوم، فإن بعض الرموز المستدعاة لا تخلو من إشارات ذكية تومئ إلى غرض المبدع، فالطّواويس مثلاً، هي جنس من الطّير تحمل معنى التّأنق والجمال، وتعدد الألوان والأطياف، و«بلقيس» ملكة قويّة حكمت اليمن قديماً، ولذلك فالرّمز يحمل إشارة إلى القوّة والسّطوة إلى جانب الجمال والأناقة، وقد تأكّدت هذه الإشارة بعديد الألفاظ التي بُثَّت في السّياق: «فاتكة ـ فوق عرش ـ صرح الزُّجاج» في إحالة واضحة إلى قصّة تلك الملكة مع النّبيّ سليمان ـ عليه السّلام ـ كما تأتي بعض الرّموز العرضيّة «إدريس ـ عيسى ـ موسى وغيرها، فالرّمز المهيمن هي تلك «الأسقفة من بلاد الروم» بما تحوزه من سطوة وقوة، وما تتمتع به من إشراق وجمال، ولكن من هي تلك التي يصفها الشّيخ «توراتها لوح ساقيها سنا»؟ ويصف نفسه وهو يكابد في سبيل تأملها والإمعان في سناها وأنوارها؟ «وأنا أتلو وأدرسها. . . .».

يجيب الشّيخ ابن عربي عن ذلك «بأن أمر هذه الحكمة قائم على النّور»[1]، ولذلك فهو يتمسّك بوصالها والتّواصل معها، وهذه الصُّورة التي يقدمها في هذه القصيدة تصلح للدلالة على «كل حكمة إلٰهيّة حصلت للعبد في خلوته فقتلته عن مشاهدة ذاته، وحكمت عليه»[2]، ولسنا في وارد متابعة مدى ملاءمة الرّموز لما وُظِّفت لأجل النُّهوض به، وإنما تمّ التّوقف عندها بما يشكل إضاءة كافية ـ فيما أحسب ـ لبعض الذي قصده الشّيخ ابن عربي جرّاء بنائه لهذه القصيدة على هذا النّحو. الذي يعنينا في هذا التّحليل، الكيفيّة التي عبّر بها ابن عربي عن تأمّله لهذه الحكمة النّورانيّة من واردات أحواله، إذ يلاحظ أنه انطلق في متابعة هذه الحكمة لحظة الانفصال «الترحيل»، وهو ما ينسجم ومفاهيم الصُّوفيّة، فصاحب الحال ليس له أن يصفه أو يعبر عنه، حال تلبسه به، لأنه إذ ذاك ـ وبحسب المتصوِّفة ـ غائب

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص32.
(2) المصدر السابق، ص30.

عن ذاته، وعن الوجود بأسره، ومأخوذ بكلّيته للحال الذي وقع له، وإذاً فالانطلاق في متابعة تلك «الحكمة النّورانيّة» لحظة الفصل «وهو ـ عندنا ـ تميّزك عنه بعد حال الاتّحاد»[1]، أو الصّحو الذي هو «رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة بوارد قويّ»[2] أمر مقبول ومستقيم، وبعد أن يكنّي عن أولئك اللواتي حُملن، بالطواويس «شبههن بهن لحسنهن»، يستمرّ في متابعة أوصاف أولئك المحبوبات «من كل فاتكة ـ مالكة ـ فوق عرش الدر ـ تمشّت على صرح الزّجاج ـ تحيي ـ قتلت ـ باللّحظ ـ منطقها تحيي به ـ توراتها لوح ساقيها ـ أسقفة من بلاد الروم ـ عليها من الأنوار ناموسا ـ وحشية ما بها أنس ـ قد أعجزت كلّ عَلاّم». . . إلخ، فالمشهد يأخذ في التّصاعد تدريجيًا كلّما تقدم النّصّ، بما يضيفه من جديد الصّفات الموحية بمزيد الفتنة والجمال التي من شأنها أن تدفع للتمسُّك بهذه المحبوبة وتؤجّج الرغبة في التّواصل معها، المفارقة أن النّصّ يبدأ بلحظة الانفصال والبين، غير أنّ إلحاح المبدع على التمسُّك باللّحظة «الحالة» هو الدّافع ـ فيما أحسب ـ إلى إضفاء هذه الأوصاف، والاستمرار في ملاحقة اللّحظة بأي شكل كان، وإذن فالبناء الدّراميّ «للمفارقة» يتأسّس ـ في هذه القصيدة ـ على التّعارض بين تشبُّث الشّاعر «بالحالة» مع علمه أنها فاصلة لا محالة، ولذلك نراه يظهر في آخر المشهد، بعد أن اكتفى بمجرد الوصف في أغلب النّصّ باستثناء البيت الخامس «توراتها لوح ساقيها. . .»، ربما لما يمثله من إثارة قوية أملت ضرورة التدخل، في آخر المشهد يظهر الشّاعر مباشرة، «ناديتُ . . . ـ عبيتُ أجياد صبري ـ سألت ذاك الجمال»، فموقف الشّاعر يتصاعد تدريجيًا أيضاً «ناديت . . . ياحادي العيس لا تحدو بها العيسا»، وكأن الحادي لم يستمع إلى النداء أو لم يستجب له، فكانت الخطوة التالية «عبيت أجياد صبري كراديساً كراديسا» علّها تكون قادرة على الصمود في وجه هذا الحادث الجلل، لكنّها لم تفلح ـ فيما يبدو ـ هي الأخرى، فجاء دور التّوسُّل والاستسلام «سألت إذ بلغت نفسي تراقيها ذاك الجمال وذاك اللطف تنفيسا»، فلم يعد من مطلب سوى تفريج هذا الألم الذي يجده الشّاعر «الشَّيخ» حال تأكّده من خروجه عن «حالة» الوصال التي ينشد ويروم، وعندها «فأسلمتْ، ووقانا اللّه شرّتها وزحزح الملكُ المنصورُ إبليسا»، ولعلّه من الواضح أن الأبيات الأربعة الأخيرة

(1) ابن عربي، **اصطلاحات الصوفية**، مصدر سابق، ص225.

(2) المصدر السابق، ص226.

تحمل ذروة التّوتّر الدّراميّ للقصيدة، ليكون الانفراج في آخر بيت منها «فأسلمتْ» إذ تغلب «خاطر العلم والهداية على خاطر الاتّحاد وإرادته: ، فإنه مقام صعب قل من حصل فيه فسلم من القول بالاتّحاد والحلول»[1].

فالشَّيخ ابن عربي ـ بعد صحوه ـ يتوق إلى استمرار ذلك الوارد ودوامه، ويعاني ـ في الوقت نفسه ـ ضغوط التَّعبير وإلحاحه، وهو يدرك أنّ هذا «مقام صعب قلَّ من حصل له وسلم»، إذ مثل هذه الأحوال تغري صاحبها ـ غالباً ـ بالخوض في غمارها حتَّى النّهاية، ونهايتها معروفة بالنّسبة للشَّيخ ابن عربي إن تجرأ وعبّر عنها صراحة ودون مواربة، وبهذا الفهم نجد الشّاعر يعاني ضغوطاً متراكبة أوَّلها شعوره بالألم والضيق لزوال الحال وذهاب الوقت، بما يمثله من سعادة تذاق، وتدرك وتعجز الأفهام عن كنهها أو التَّعبير عنها، وثانيها إلحاح البوح والإفضاء تعبيراً عن «الحالة» وما يشكّله ذلك من نقض لعهد الصُوفيّة، وخرق لعاداتهم في التّكتُّم وحفظ الأسرار، «فتصمت، وإن تكلمت هلكت، وهذه حقيقة الحقيقة التي منع كشفها إلا لمن شمّ منها رائحة»[2]، إلى جانب صعوبة ـ إن لم تكن استحالة ـ التَّعبير عن تلك المواقف والأحوال، ثالثها ما يعلمه ابن عربي وأمثاله من نهاية لصاحب الحال إذا عبر عنه كما يجده ويراه، إذ يعلم علماً قطعيًّا أنّه إنما يفسد طريقته قبل أن يهلك نفسه؛ ولعلّ وضعاً نفسيًّا مأزوماً، بهذه الإدراكات جميعها علاوة على إدراك المتصوِّفة الخاصّ للوجود وعلاقاته، هو ما يسهم في شحن معظم النّتاجات الصُوفيّة بمسحة من التّوتّر، يسري في أوصالها ولا يكاد يبين إلاّ في تلك التي تعتمد النّهج الدّراميّ منها، وأذهب إلى أن مجرّد اعتماد «بنية المفارقة» أساساً لبناء القصيدة وتشكيلها، يُدْخِلها ساحة الدّراميّة، ويدفع بها في لججها المتلاطمة، وقد أضاءت تعليقات ابن عربي على نتاجاته الشّعريّة كثيراً من الزوايا المعتمة فيها، وعلى الرّغم من أن بعض تلك التّعليقات يعتمد علاقات بعيدة، وأحياناً تبدو مصطنعة، فإن معظمها يُسهم في تجلّية غوامض النّصّ الشّعريّ، ويؤشّر إلى توجيه قراءته بشكل ينسجم ومنهج القوم وطريقتهم في التّعامل مع النُّصوص باطنيًّا، وقد أفاد توضيحه للخطر الداهم الذي يتهدد أصحاب

(1) المصدر السابق، ص34.
(2) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج1، ص181.

هذه الأحوال، وما يمكن أن تقود إليه، في تحسُّس المعاناة المتراكبة التي يتكبدها المتصوِّفة وهم يعايشون أحوالهم، وأيضاً عند صحوهم وإلحاح دافع البوح والتَّعبير على ذواتهم المكدودة المتعبة، وبصرف النَّظر عن التَّسليم لهم بما يقولون من عدمه.

يتّضح مما تقدّم أن الشّاعر استهدف التَّعبير عن «حالة» من حالات المتصوِّفة التي تصعب معها الإبانة والإفصاح، فكان أن تمسّك «بوقفة» تأمُّلية لها، سعياً للإمساك بها؛ وفي أثناء ذلك، وبقصد التَّعبير عنها، استنجد بصور ورموز من الواقع الخارجيّ، أضفى عليها بعض التّجريد، ليحمّلها ما يعانيه ولا يجد سبيلاً للتَّعبير عنه؛ وكالعادة، كان رمزه من تلك «الغادات الحسان» حيث جاءت في هذه التَّجربة الشِّعريّة «أسقفة من بلاد الروم»، وقد اجتهد الشّاعر في إضفاء صفات عديدة تناسب الحالة التي وظفت لأجلها، تجمع بين الرّقّة والجمال، والهيبة والجلال، كما تجمع ـ في الوقت نفسه ـ بين المادّيّة والمعنويّة «الحسّيّة والرُّوحيّة»، وبخاصَّة تلك الإلماعة لملكة اليمن «بلقيس» إذ تذهب الأساطير القديمة إلى أنها هجين بين الإنس والجنّ، «بلقيس متولدة بين الجن والإنس، فإن أمّها من الإنس وأباها من الجنّ، ولو كان أبوها من الإنس وأمها من الجن لكانت ولادتها عندهم»[1]، ولا شكّ أن توظيف الشخصيّات والرموز ـ في هذه القصيدة ـ كان ضرورة لتجسيد تلك الحالة الخاصَّة، ومحاولة نقلها فنّيًّا إلى حيّز الوجود العينيّ، فالغرض مُنْصَبّ على معالجة «الحالة» والتّمسُّك بها موقفاً، والعمل على تحويلها إلى حدث مصوّر يمكن تقريبه للمتلقِّي لمتابعته والتّفاعل مع مكوِّناته ومراحله، ويتوقّف انتخاب تلك الرموز الفنّيّة لمناسبة يراها الشّاعر، والحالة التي يروم التَّعبير عنها، وفي المشهد قيد التّحليل، يأتي الاتّكاء على شخصيّة «بلقيس» في تقريب الصُّورة، وبحسب ابن عربي نفسه، لمناسبة ما بين تلك اللَّطيفة التي هي «كل حكمة إلٰهيّة حصلت للعبد في خلوته فقتلته عن مشاهدة ذاته»[2]، وشخصيّة ملكة اليمن المشهورة، ويذهب ابن عربي إلى أن الجامع بينهما هو اشتمال كل منهما على الجانبين الرُّوحيّ والحسّيّ، فكما جمعت «بلقيس» في أصل

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص31.
(2) المصدر السابق، ص30.

نشأتها بينهما، كما تذهب الأسطورة العربيّة، كذلك فإن هذه الحكمة الإلٰهيّة «لتولُّدها بين العلم والعمل، فالعمل كثيف والعلم لطيف، كما كانت بلقيس متولِّدة بين الجنّ والإنس»[1]، ومن المعلوم أنه لا يمكن للقصيدة الشِّعريّة أن تنسلخ عن منطلقها الغنائيّ تماماً، وعلى ذلك «فليس من المتوقّع أن تتحقق فيها المقوِّمات الدّراميّة بشكلها المكتمل»[2]. وإذا كان هذا مما يصدق على القصيدة الشِّعريّة عموماً، فإنه بالقصيدة الصُّوفيّة أَوْلى، ولها ألزم، لأنها تصدر عن رؤية ذاتيّة في المقام الأوّل، والدّاخل الذّاتيّ مركز الشرارة الأولى لأي نصّ إبداعيّ عند المتصوِّفة، بل إنّ مجمل تفاعلات الوجود تجري في ذلك الدّاخل، ووفقاً لأحواله وشروطه، وإذن فمن غير المتوقّع أن يغفل الشّاعر، وبخاصّة شعراء المتصوِّفة، عن هذا الاحتياط أو يغيب عنهم، «فالشّاعر لا يمكنه أن يغفل ذلك أو ينساه، فهو من يعاني التَّجربة ويعالج بناءها»[3].

ما يمكن أن يوجّه إلى هذا النَّمط من التَّوظيف للعناصر الدّراميّة، ـ إلى جانب عدم امتلاء الشّخصيّات والرّموز، وسطحيّة معظمها، وإن شكَّلت إضاءات مركّزة في بعض الأحيان ـ هو غلبة القصّ على أسلوب القصيدة، إذ يعتمد المبدع نقل الحدث بطريقة سرديّة، وتلك من مقومات القصّة ونظائرها من الأجناس الأدبيّة، إذ يلاحظ استمرار الشّاعر في نقل الأحداث اعتماداً على أسلوب السّرد، والسّرد لا ينافي الدّراميّة، فهو «المادّة المحكيّة بمكوِّناتها الدّاخليّة من الحدث والشّخوص والزّمان والمكان، وهي مكوِّنات انتجتها اللُّغة بكل طاقتها الواصفة والمحاورة والشّارحة والمعلّقة»[4]، غير أنه في هذا النّصّ فوّت على القصيدة فرصة أكبر لمزيد من الامتلاء والتّوتّر الدّراميّ، وإن كان توالي الأحداث وتصاعدها، بالشّكل الذي سبق بيانه، قد عمل على بث شحنات من التّوتّر المتنامي مع مرور القصيدة، ولم يأتِ الانفراج إلا في بيتها الأخير «فأسلَمتْ، ووقانا اللّه شرّتها.. إلى آخر البيت»، بحيث شكل تفريجاً لانفعالات متراكبة تتصاعد كلَّما تقدم النّصّ،

(1) المصدر السابق، ص31.

(2) محمد علي كندي، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص255.

(3) المرجع السابق، ص255.

(4) محمد عبد المطلب، **بلاغة السرد النسوي**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2007، ص16.

وقد نجح الشّاعر في اختيار بعض المفردات وترتيبها بطريقة معيّنة كانت نتيجتها هذا التّصاعد الدّراميّ المثير، وتلك النّهاية الانفراجيّة، فالمرويّة السّرديّة لتلك الحالة، لم تفضِ إلى تفريغ بنية القصيدة من شحنة التّوتّر الدّراميّة كليّة، بل نحسب أنها نجحت في تصوير تلك الحالة ومتابعتها، مع التّسليم بأنّ مثل هذه الحالات والمواقف مما يستعصي على الوصف الشّامل أو التّصوير.

لقد أمكن للشّاعر معتمداً أسلوب السّرد، أن يشخِّص حالة غامضة عصيّة، ويخرج بها من غياهب الذّاتيّة الموحشة، إلى فضاءات الوجود الإنسانيّ الحيّ، مضفياً بعضاً من حركته وحرارته على تلك «الحالة» التّجريديّة السّاكنة، وفي آخر النّصّ ركّز أفعالاً متواليّة، ذات قيمة تصاعديّة «ناديتُ ـ عبّيتُ ـ سألت ـ أسلمتُ» عملت على تكوين ذروة للتّوتّر المتنامي في أوصال القصيدة مع مرور كل شطر منها، فكانت هذه الذّروة مشتملة على غاية التّأزُّم، حين وصلت حالة «التعبئة العامّة»، كما اشتملت أيضاً على الانفراج بحيث انتهت بالتنفيس والسّلام، فالأبيات الأربعة الأخيرة التي شكّلت ذروة القصيدة، وبنهايتها كان الانفراج والتنوير، استُهِلّت جميعها بجمل فعليّة، والفعليّة تناسب متابعة الحدث وتغيّره، بخلاف الاسميّة التي تحمل معنى الثّبات والاستمرار، كما أن الأفعال اختيرت بعناية فائقة لترتيب الأحداث تصاعديًا، وكأنها تنقل مشهداً حيًّا للواقعة، فبعد ذاك الوصف الطّويل لجمال من حُملن وروعتهن ولطفهن، يتوجه الشّاعر بالنّداء لمن أوكلت إليه مهمّة «التّرحيل» طالباً منه إيقاف الرحلة، بتعطيل وسائلها «لا تحدو بها العيسا»، أمام إصرار الحادي وعدم اكتراثه لمطلب الشَّيخ، تأتي الخطوة التّالية ردًّا على هذا الموقف بما يمثله من تحدٍّ واستفزاز، وكأنّ المشهد يتّجه إلى المواجهة، وعندها يستنفر الشَّيخ قواه «عبيتُ أجياد صبري كراديساً»، ولنا أن نتأمل «أجياد الصبر» التي عبيت لمعركة، وبشكل منظّم على هيئة كراديس عسكرية متعدِّدة ومنظّمة، ولا تخفى الطرافة في هذه الصُّورة حين يتحول الصّبر إلى جيش يضم أعداداً كبيرة من الخيل المنتظمة في فرق متواليّة، وكأنه قال «عبيت أجياد جيشي. . .»، واختصاص «قوة الفرسان» دون غيرها بهذه المعركة تدلّ على خطورتها وأهميَّتها، فالخيل المُسَوَّمة ـ آنذاك ـ من أعظم الأسلحة التي تحوزها الدول، ولولا إلحاح الشَّيخ على التّشخيص والتجسيم لما أمكن إبراز هذه اللوحة الرّائعة، ويستمرّ المشهد متصاعداً، فحالة التّعبئة التي أعلنت لم تفلح ـ فيما يبدو ـ في وقف عمليّة

«التّرحيل»، ولذلك كانت الخطوة التالية تتَّجه إلى «التّفاوض» تمهيداً للمسالمة وربما الاستسلام، «سألتُ، إذ بلغت نفسي تراقيها، ذاك الجمالَ، وذاك اللطفَ تنفيساً»، وتتبدّى براعة الصّياغة في الجملة الاعتراضية، «إذ بلغت نفسي تراقيها» حين تنقل الحالة التي وصل إليها، حين أصبح على شفير الموت والاندثار، كما أن هذا المشهد قد حشد أطراف الصّراع كلّها في زاوية واحدة، فشخصيّة الشّاعر متمركزة في الضّمير المتّصل «التاء» «سألت» وشخصيّة الأحبّة حاضرة في «ذاك الجمال وذاك اللطف» والمأمول، بعد أن وصلت الحالة هذا المبلغ، هو التّنفيس والانفراج، وقد يتوقّف المتابع نهاية هذا المشهد في حالة من التّوتّر، كما وقف في نهاية البيت السّابق، متسائلاً هل ستنشب الحرب؟ غير أنه يتساءل هنا أيضاً، هل سيجاب إلى السِّلم والتّنفيس؟ لتكون الإجابة في آخر بيت من القصيدة «فأسلمتْ ووقانا اللّه شرّتها، وزحزح الملكُ المنصور إبليسا».

وفي قصيدة أخرى وضعت تحت عنوان «قف بالطلول الدّارسات» يعتمد الشّاعر بعض السِّمات الدّراميّة لتصوير بعض التّرقب والانتظار، وقد استثاره بيت أنشده إياه «بعض الفقراء» يقول البيت [الكامل]:

كلُّ الذي يرجو نوالك أُمطروا ... ما كان برقُكَ خُلَّباً إلاّ معي

قال الشَّيخ ابن عربي: «فأعجبني وقفوت معناه فعملت أبياتاً في هذا الرويّ، وضمنتها هذا البيت»[1].

وباستبعاد المقدِّمة الطللية التي أنشأها الشّاعر تمهيداً لتضمين هذا البيت المشار إليه، يمكن أن نتلمس حبكة دراميّة تسري في أوصال المقطوعة، ولا تكاد تبين، تبدأ من قوله [الكامل]:

عهدي بمثلي عند بانك قاطفاً ... ثمر الخدودِ، ووردَ روضٍ أينعِ

«كلُّ الذي يرجو نوالَك أُمطروا ... ما كان برقُك خُلَّباً إلا معي»

فالبيت الأوّل يحمل معنيين متضادين، وصل معهود في زمن مضى، وعتاب لهجر متطاول يستمر حضوره في أجواء النّصّ، بل إن ما يزيد في ألم الشّاعر أنّ

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص123.

أمثاله لا ينقطعون عن قطف ثمار الخدود وجميل الورود، ولذلك فالحالة التي يعانيها الشّاعر ويروم نقلها والتّعبير عنها، هي حالة الشُّعور بالحرمان مع استمرار الأمل والتُّرقب، ويؤكّد هذا التّوجيه البيت المضمّن الذي كان عاملاً مثيراً لإنشاء هذه المقطوعة، حين يعبّر عن حرمانٍ مقصود، ففي حين يعم نوال المحبوب كلَّ الطالبين، يكون وعده خلفاً مع الذّات الشّاعرة، استثناءً من أمر مضطرد ومعروف، وتلك حالة داخليّة ذاتيّة، أوقد شرارتها ذلك البيت الذي أنشده بعض الفقراء بحضرة الشَّيخ.

إن محاولة التَّعبير عَن تلك الأحوال الغائرة، وفقاً للمنهج الصُّوفيّ، وفهم المتصوِّفة الخاصّ لمعاني النّوال والحرمان، تستوجب أسلوباً خاصًّا اتّكأ في هذه المقطوعة ـ وكما سائر الدِّيوان ـ على بنية المفارقة، حين جاءت تراكيبه في شكل تعارضات ظاهرة، بحيث أمكن لها أن تعمل على بثّ التّوتّر في أرجاء المقطوعة، وقد اعتمد الشّاعر الحوار المحكي لتجسيد لوحة حيّة لجدال يدور بين متحاورين، وسبقت الإشارة إلى أن المتصوِّفة قد دأبوا على تجريد رموز يخترعونها، ويقيمون معها حوارات من نوع خاصّ، تتراوح بين الحوار الخارجيّ المعروف، وبين المناجاة الدّاخليّة، فبعد البيت المضمن يستمر النّصّ، مفترضاً حواراً خارجيًّا بين الذّات الشّاعرة وتلك «الأحوال»:

قالتْ: نعم، قد كان ذاك الملتقى ... في ظلِّ أفناني بأخصب موضعِ

إذ كان برقي من بروقِ مباسمي ... واليومَ برقي لمعُ هذا اليرمَعِ

فاعتُبْ زماناً ما لنا من حيلةٍ ... في دَفعِه، ما ذنبُ منزلِ لعْلعَ[1]

فتلك الحالة الموصوفة تجيب الشَّيخ، وتفسّر له ما غاب عنه، غير أنّ الإجابة تحمل شيئاً من المفارقة في سياق المعنى، ففي حين كان النّصّ ينمو باتّجاه التّساؤل والاستغراب لعدم حصول «النّوال» مع شيوعه وعمومه للأمثال من الأغيار، جاءت الإجابة إخباراً عن وصل قديم انقطعت أسبابه واندرست رسومه، فكأنّ الجواب حمل معنى المفارقة حين أتى بخلاف المتوقّع من المصاحبات النّصّيّة، وكان مقتضاها أن يأتي الجواب معلّلاً عدم الوصل وامتناع «النّوال» لا

(1) المصدر السابق، 124.

مذكّراً به في عهود مرّت وانقضت، ثم إن الصّياغة الإفراديّة والتَّركيبيّة لأبيات الإجابة تميل نحو التّعمية والتّضليل، وبخاصَّة «في ظلِّ أفناني بأخصب موضع»، إذ يتبادر إلى المتلقِّي مصطلح «الفناء» الشّهير عند الصُّوفيّة، وهو «عدم رؤية العبد لفعله بقيام اللّه على ذلك»[1]، وفيه بعض التّعليل لعدم الوصل إذا قامت بالمخاطب حالة «الفناء» تلك، لكن السِّياق التَّركيبي يعود ويعدّل هذا الفهم المتبادر، ليصبح المعنى أفياء الظل من أفنان تلك الحالة بأخصب مواضع الكون، حين كان البرق الصادر عنها وهجاً لتلك المباسم اللاّمعة البيضاء، أمّا اليوم الذي يمثّل حالة الانقطاع والعدم، فالبرق المترائي لا يعدو لمع حجارة ملساء صماء [2] توازي حالة الامّحال التي تسود المشهد، وعلى هذا فإن العتب الذي أبداه الشّاعر، مترقباً، ينبغي له أن يوجه إلى الزَّمان الذي تعاقب، فكانت نتيجة هذا الجدب والامّحال الذي يشكوه الشّاعر، «لا عتب إلاّ على الزَّمان يعني الحركات الفلكية الجارية بفراق الأحباب، يشير إلى قوله تعالى: ﴿وَمِنكُم مَّن يُرَدُّ إِلَىٰٓ أَرْذَلِ ٱلْعُمُرِ﴾ [النحل: 70]، وهو الهرم الكائن عن مرور الأزمان»[3].

لقد جرى ـ وبشكل فنّيّ ـ نقل تلك «الحالة» المتلبسة بأعماق الذّات وفَوْر انطلاقها من كمونها، بفعل ذلك المثير الخارجيّ، إلى حدث خارجيّ يحوز أبعاد الموضوعيّة، عن طريق التّشخيص وإدارة الحوار بين طرفَي الموقف، مع اعتناء بمقوِّمات المشهد ومكوِّناته، من الشّخوص المتحاورة والأماكن المرتادة ـ قديماً وحديثاً ـ إلى استخصار بعض المشاهد السّابقة، في القطعة تشبه «الارتداد المرئيّ» لعرض وقائع مضت وفات أوانها، وكأن المشهد يوازن بين صورتين لمرحلتين مختلفتين، واحدة تعجّ بالحياة والحركة وتفيض بالدفء والحيويّة، وتلك حالة الوصل في الماضي، والثّانية تقبع في أعماق الذاكرة، تجمّد المشاعر والوجدان، وتشيع جوًّا من اليأس والخواء، فلا شيء فيها إلاّ بريقٌ خادع ينمُّ عن صمت وسكون، وانقطاع لأسباب الحياة، وهذه صورة الحاضر، «واليوم برقي لمعُ هذا اليرمَعِ»، إنها حجارة صلدة صماء لا حياة فيها، ولا يتفجر منها الماء، تنتشر في

(1) المصدر السابق، ص 224.

(2) اليرمع: حجارة براقة، واليرمعُ: الحصى الأبيض تلألأ في الشمس، لسان العرب، مادة: رمع.

(3) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص124.

المكان، وتعمّ أرجاءه، وتملأه ببريق خادع مزيّف، يضاعف المرارة، ويطاول الحرمان، ولذلك فقد صار الزَّمان كما المكان عاملاً سلبيًا يعاكس توق الشّاعر، ويحول دون مبتغاه، والأَوْلى بالشّاعر والحالة هذه، أن يتوجه بعتبه إلى الزَّمان الذي قاد إلى هذا المثال المؤسف، «فاعتُبْ زماناً ما لنا من حيلة في دفعه».

يقود الحوار السّابق إلى تعديل في موقف الشّاعر العاتب على المرابع ومن حلّ فيها، حين تذكّره «تلك الصّفة المتجلّية» بسابق عهودها معه، وكأنها «قد قالت له، هذه الصّفة التي تجلّت له، صدقت قد كان ذاك الملتقى...»[1] عندما كان الزَّمان مواتياً، أما اليوم «فتجلت لك في مقام لا يتقيد بالمحبة والعشق، لأنه لا صورة له»[2].

وعندها يلتمس الشّاعر لها العذر ويتفهم أسباب الحرمان والمنع:

فعذرتها لمّا سمعت كلامَها ... تشكو كما أشكو بقلب موجَعِ

وسألتُها لما رأيتُ ربوعَها ... مسرى الرّياحِ الذّاريات الأربعِ

هل أخبرَتْكِ رياحُهُم بمقيلهم؟ ... قالت: نعم، قالوا: بذات الأجرعِ

حيث الخيامُ البيضُ تشرق للذي ... تحويه من تلك الشّموسِ الطُّلَعِ[3]

فليس الشّاعر وحده من يشكو ألم الفقد والحرمان، بل إنّ أطراف العلاقة كلّها تشكو الحال نفسه، بعد أن أتى عليها الزّمن، وتحوّلت إلى خرائب مهجورة، ما يعنينا في هذه المتابعة، استمرار الشّاعر في إدارة الحوار، ونقل وقائعه بين الأطراف، وعلى مرور المراحل، وكيف أمكن لهذا التّشخيص الدّراميّ ـ على ما به من قصور ـ من نقل الحالة المجرّدة إلى صورة ناطقة حيّة، فبعد توجّه الشّاعر بخطابه عاتباً لائماً، كان الجواب مذكّراً ومعلّلاً، ثم كان تعقيب الشّاعر على الحوار ناقلاً خلاصته، وما انتهى إليه من تعديل في موقفه «فعذرتها لما سمعتُ كلامها»، حين علم أنه ليس وحده من يشكو حالة الهجر والحرمان، فتلك الصّفة المجسدة هي أيضاً تشكو عدم القدرة على التّواصل، عندما تحوّل بريق المباسم إلى مجرد لمعٍ

(1) المصدر السابق، ص 124.
(2) المصدر السابق، ص 124.
(3) المصدر السابق، ص 125.

لحجارة صمّاء، وقد تحقّق الشّاعر من ذلك عندما وجدها «تشكو كما أشكو بقلب موجع»، وحين رأى تلك المرابع الغنّاء «مسرى الرّياح الذّاريات الأربع»؛

مما يفوّت على هذا التّشخيص الدّراميّ الرائع فرصة مزيد الامتلاء والحرارة، هو إصرار الشّاعر على نقل المشاهد محكيّة «فقالت لي، وقلت لها»، ولو تُرك الحوار يدور مباشرة ودون تدخل، لكان ذلك أجدى، مع عدم إهمال طبيعة الكتابة الشّعريّة، «فمن غير المجدي قيام الشّاعر نفسه باستخلاص نتائج الحوار، وتقديمها بشكل جاهز»، لأن ذلك من شأنه أن يفقده كثيراً من حرارة الحياة، ويسهم في سريان برودة الماضي الغابر في أوصاله، «بخلاف تقديم المشهد نفسه الذي تتنوع فيه الأصوات تبعاً لتنوّع الشّخوص المشتركين فيه»[1] تعبيراً عن التّجاذب والتّنافر، والاتّفاق والتّباين، بما يؤدي إلى تجسيد لوحة حيّة لحياة المشاركين في المشهد المراد نقله، وإن كانت الكتابة الشّعريّة لا تسمح بتحقيق البناء الدّراميّ بشكل كامل، «لذلك فإن المبالغة في اعتماده من شأنها أن تخرج القصيدة عن حدود الفن الشّعريّ، وتتحول ـ من ثمّ ـ إلى مسرحيّة شعريّة»[2].

فالأسلوب الذي اعتمد، لتشكيل هذه الصُورة، وتجسيد المشهد، غلب عليه القَصّ والسّرد، وقدم خلاصة الحوار محكيًّا بعد انقضائه فعليًّا، إذ يواصل الشّاعر متابعة الحوار ـ في القطعة قيد الدِّراسة ـ معتمداً الفعل الماضي، بما يعني أنه يخبر عن مشهد حواري في زمن فات، أراد الشّاعر أن يبوح به، فالأفعال «قالت ـ عذرتها ـ سمعت ـ سألتها ـ قالت ـ قالوا» تشكل بدايات لتراكيب تحكي أحداثاً جرت، أراد الشّاعر نقل الحوار الذي دار بشأنها، وما قاد إليه، وبصرف النَّظر عن مدى وضوح الرَّمز المشخّص للحالة من عدمه، ومدى قيامه بالدور المناط به، فإن قصد البناء الفنّيّ للنّصّ يتّجه إلى تشخيص المجرّد، والدّفع به نحو ساحة الأحداث، بهدف أن تسري في أوصاله حرارة الحياة وتوتّر الصّراع، معتمداً الحوار لما له من أثر بالغ في إضفاء مزيد من السِّمات الدّراميّة على النّصّ الموظّف فيه، وإن جاء ـ في هذا النّصّ ـ في شكل متداخل يجمع بين المناجاة الذّاتيّة

---

(1) عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص299، وينظر: محمد كندي، **الرمز والقناع**، مرجع سابق، ص259.

(2) محمد على كندي، **الرمز والقناع**، مرجع سابق، ص259.

«الارتداديّة» استجابة لذلك المثير الخارجيّ، وبين الاستبطان الدّراميّ الذي يتوخّى نقل الدّاخل إلى فضاءات الخارج وساحاته، «وتجدر الإشارة إلى عدم وجود فاصل حادّ بين المناجاة والمونولوج الدّرامي، فكثيراً ما يقترب أحدهما من الآخر، حيث توجد بينهما منطقة واسعة من التمازج...»[1]، ولعلّ النّصّ الذي بين أيدينا يقع ضمن هذه المنطقة الواسعة، بحيث يتداخل الحوار الدّاخليّ دراميًّا مع المناجاة الذّاتيّة الارتداديّة التي انقدحت شرارتها بذلك البيت المثير، عندما أنشده بعض الفقراء بحضرة الشّاعر، ففجّر مكنون نفسه بما تحمل من آلام الحرمان، وشعور بالفقد والدونية، فجاء التّعبير عن كل ذلك محمّلاً بالتّوتّر الدّاخليّ بين حالتين متباينتين، ليسري نَفَسه في أوصال النّصّ، ومنه إلى متلقّيه، لكن وفق أسلوب خاصّ اعتمده الشّيخ ابن عربي في سائر ديوانه، وهو أسلوب المفارقة، بما تتيحه من تمويه وتعدّد في الاحتمالات الدَّلاليّة، وهذا ما ينهض به «المونولوج الدّراميّ» ويقوم به خير قيام، «فالمعنى في المونولوج الدّراميّ يكمن في عدم التّوازن بين ما يظهره المتحدث وما يستشعره أو يدركه، ولعل هذا ما يجعل من التّورية السّاخرة Irony عنصراً مهمًّا في تشكيل الدّلالة الكُلّيّة للمونولوج الدّراميّ»[2].

وعلى ذلك فإن عنصر الحوار، وبخاصّة الحوار الذّاتي المتوتّر يمثل عاملاً مهمًّا في تفعيل بنية المفارقة، والإسهام في تأدية الفاعليّة المتوخّاة جرّاء اعتمادها أسلوباً فنيًّا في بعض النُّصوص، فالمعنى الكامن في عدم التّوازن بين «ما يدرك وما يقال» من أهم خصائص الأسلوب الصُّوفيّ في التَّعبير، إذ لا مشكلة أمام المتصوِّفة أشدّ وأشقّ من عدم التّوازن بين الإدراك والتّعبير، ولأسباب مختلفة سبقت الإشارة إليها[3]، كما أن الإشارة إلى «التّورية السّاخرة» في الاجتزاء السّابق، واعتبارها عنصراً مهمًّا في تشكيل الدّلالة الكُلّيّة «للمونولوج الدّراميّ» تؤكد أهميّة هذا الأسلوب في بنية المفارقة، وتضعه أهم ركائزها الدّراميّة، وهو ما يمكن تلمّسه في النّصّ قيد التّحليل، فرغبة الشّيخ في التّعبير عن الكامن في الأعماق بعد استثارته، وعجزه عن إنجاز المرغوب فيه بشكل كامل، ألجأه إلى اعتماد هذا الأسلوب، بما

(1) أسامة فرحات، **المونولوج بين الدراما والشعر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2005، ص40.

(2) المرجع السابق، ص39.

(3) يُنظر: الفصل الثاني من هذا الكتاب «المفارقة على المستوى اللغوي».

مكّنه من المزاوجة بين المناجاة الذّاتيّة الخالصة، والحوار الدّراميّ الدّاخليّ الذي سعى إلى إقامة عناصر، ولو تخيّلاً أو اختراعاً، تقوم بالأدوار، وعن طريقها تتحرك الأحداث ويدور الحوار، وإذن فقد أمكن التَّعبير عن تلك «الحالة الخاصَّة» اعتماداً على بعض المقوّمات الدّراميّة، بدءاً من سعي الشّاعر إلى تشخيص الحالة وإبرازها إلى حيِّز الوجود العينيّ، حيّة ناطقة، مزاوجاً بين المناجاة الذّاتيّة والمونولوج الدّراميّ، وإن كان منطلقه الأوَّل ـ وكما معظم التَّجارب الصُّوفيّة ـ مناجاة ذاتيّة واستبطاناً للغائر الفائر في الأعماق «وحيث إنّ التّكلّم على النّفس يتضمَّن بالضّرورة طريقة موضوعيّة للفهم، فإن المناجي ينظر إلى نفسه من منظور عامّ»[1] لأنه يهدف إلى التَّواصل مع الخارج أيًّا كان ذلك الخارج، ولا يفوت التّذكير بخصوصيّة فهم المتصوِّفة للدّاخل والخارج، ومع ذلك، وفي هذه القصيدة، يظل للخارج الموضوعيّ وجود قوي وفاعل، لأنه شكَّل مثيراً لإنجازها، حتَّى إن نمت الحالة بعد ذلك باتِّجاه الدّاخل تواصلاً مع تجلِّيات المطلق وفيوضاته، يبقى أن نشير إلى عامل اللَّون الذي أسهم بشكل أو بآخر، في توجيه المعنى للدّلالة على المعنى الضّمني للأماكن المقصودة فعلاً، خلف ترديد أسماء بعض المواضع، إذ من اللاّفت أن القطعة قد حفلت بمفردات لونيّة تدور في حقل الشّروق والإشعاع، مما أحال اللّوحة إلى حالة بريق ولمعان، حقيقيّ وخادع أو مزيف، بحسب أحوال وأزمان المشهد المنقول، فمعظم المفردات تدلّ على اللَّون أو تشير إليه، فمفردات «برقك ـ برقي ـ بروق ـ مباسم ـ اليرمع ـ البيض ـ تشرق ـ الشموس ـ الطلّع» جميعها تحمل معاني الضّياء والإشراق، واللاّفت أنها تبدأ من البرق الخُلَّب وتنتهي بالشّموس الطّالعة، مما يمكن أن يعد مؤشراً على الحالة التي يعانيها الشّاعر ويعيشها اليوم، وما كان يعيشه ويتوق إلى معاودته لاحقاً، وهذه اللّوحة الطافحة بالضّياء والإشراق، قد تشكل علامة على أنّ الحوار الذي يدور، والأصوات التي تنقل هي لشخوص ومتحاورين من نوع خاصّ، «وفيه أيضاً إشارة ... إلى مقام عالٍ ناله لم ينله أحد من أمثاله، لأن البرق مشهد ذاتي، فإذا أمطر فهو ما يحصل في قلب المشاهد من المعارف»[2]. لست أدري كيف يمكن للمتلقّي أن يتوصل إلى كنه مثل هذه النُّصوص، أو يتواصل مع أصواتها ومنطوقاتها، بدون اعتماد

(1) أسامة فرحات، **المونولوج بين الدراما والشعر**، مرجع سابق، ص39.

(2) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص124.

بعض الوسائط والتّقنيّات، والاستعانة ببعض الشُّروح والإحالات، التي كانت عاملاً مهمًّا في حلّ مغالق بعض النُّصوص، ومنها هذا النّصّ؟

لعلّه بات واضحاً بعد هذا التّحليل والذي سبقه أن بنية المفارقة تحمل سمات وخصائص دراميّة، يمكن لها أن تسهم في بناء المواقف والأحداث وتنميتها، عندما تعمل على تشخيص الحالات المجرّدة، وتتحرك بها نحو ساحة الموقف أو الحدث، فتعمل على عقد صلةٍ ما بين ما يدركه العارف ويروم التَّعبير عنه، وفي الوقت نفسه، يجده عصيًّا على الإبانة والإظهار، ومتلقِّي النّصّ الصُّوفيّ الذي يحوم حول تخومه، باحثاً عن مدخل مناسب ينسرب منه في مجاهله وغياهبه، غائصاً على كنوزه ودفائنه، إنّ دراميّة المفارقة تعمل على بثّ روح الحياة وحيويّة التّوتّر وحرارته في أوصال النّصّ، مع ما يصاحب ذلك من تشخيص للمجرّد، يعمل على إخراجه من المجهول والمسكوت عنه إلى حيّز الوجود العيني، بشيء من الموضوعيّة والحياديّة، وإن كان ذلك عزيز الوجود في النّتاجات الصُّوفيّة التي تنطلق من الذّاتيّ وإليه تعود، وتلوّن الخارج بأطياف الدّاخل، وتحتوي الوجود بأسره في ذلك الدّاخل غير المحدود، كهذه اللوحة المشرقة التي أنتجتها استجابة داخليّة لمثير خارجي، فطغى الدّاخل على الخارج، ولوّنه بأصباغه البرّاقة السّابقة، والحاليّة واللاّحقة، وإن اختلف معنى البريق واللّمعان في كل مرحلة عن الأخرى، ومعلوم أن البرق له وقعه الخاصّ لدى المتصوِّفة عموماً، وعند الشَّيخ ابن عربي خصوصاً، فهو القائل [الطويل]:

رأى البرقَ شرقيًّا، فحنّ إلى الشرقِ ولو لاحَ غربيًّا لحنَّ إلى الغربِ

فإنّ غرامي بالبريقِ ولمحِه وليس غرامي بالأماكنِ والتُّرْبِ

2 ـ في تحريك الرّموز والشّخوص

تشترط الشِّعريّة استعمالاً مخصوصاً في اللُّغة يبتعد بها عن النَّمطيّة والمعياريّة، ويدلف بها نحو الإشاريّ والانفعاليّ، فتكتسب اللُّغة شعريّتها من خلال استخدام المبدع لها، استخداماً خاصًّا يضفي عليها جمالاً وحيويّة، فالشِّعريّة «تمتنع إذا ظل الاختيار الإفراديّ في منطقة «المواضعة»، وإذا ظل الاختيار التَّركيبيّ في منطقة «المألوف»، بل لا بُدَّ من مغادرة مثل هذه المناطق، وزرع الدّالّ في

وسطٍ تعبيريّ يعمل على تفريغه من دلالته جزئيًا أو كليًا»[1]، وفي سبيل الخروج من مناطق «المواضعة والمألوف»، يتجاوز المبدع بلغته مرحلة التّفريغ الجزئيّ، ويدخل ساحة الرَّمز، «حيث تختلط عوالم الأحلام والواقع واللاواقع»[2]، وعندها تتحرر اللُّغة من عوالق ماضيها، ولايبقى منها إلا ما أراده المبدع وانتدب الرَّمز لأجله، بل إنّ المبدع قد يعيد تكييف الرَّمز بما يغاير طبيعة نشأته الأولى، بعد نقله إلى أوساط جديدة، وحقول دلاليّة بكر، ربما لم تطأها قدم مرتاد بعد! سعياً إلى تشكيل خلق جديد من علاقات جديدة، لا يتوقّف المبدع عن التنقيب عنها، وهو ما يناسب طبيعة الرَّمز، فطبيعة الرَّمز طبيعة غنية مثيرة، تعمل على توسيع نطاق التَّركيب أو السِّياق الذي ترد فيه، بحيث تتّسع ساحته «إلى حد استيعاب الدَّلالات المتقابلة أو المتناقضة»[3]، وعندها تجد بنية المفارقة التّربة الخصبة للإنبات والنّمو، فاتّساع حقول الدّلالة الرَّمزيّة، وتخلّصها من عوالق الماضي إلى جانب قبولها للمتعارضات والمتناقضات، تجعل من الرَّمز أداة فعّالة في النُّهوض بالنُّصوص الفنّيّة المُعْتَمِدة بنية المفارقة وأسلوبها، لإحداث آثارها ومفاعيلها، إذ من شأن ذلك أن يسهم في سدّ العجز الذي قد ينجم عن عمق التَّجارب وضيق ممكنات اللُّغة في التَّعبير، ولأجل ذلك فقد حفل الشِّعر الصُّوفيّ كثيراً بالإيماء والإشارة والرَّمز.

وليس المقصود بالرَّمز ـ هنا ـ المفهوم السّطحي المباشر الذي قد يتبادر إلى الفهم، بحيث يغدو علامة على كَمٍّ مجهول مثلاً، كما الحال في الرموز الرياضيّة، أو يكتفي بذكر عنصر من مجموعة ينتمي إليها، من باب إبانة القليل عن الكثير، بحيث يمكن تعريفه بأنه «شيء ممثل لشيء آخر»، فالعلاقة في هذه الحالة هي دلالة الجزء على الكلّ، لخصائص تجمع بين مكوِّنات المجموعة، وهو أيضاً ليس بمعنى الإشارة التي تحيل على محدد كالرَّمز الاصطلاحي، حيث «تشير الكلمة فيه

(1) عبد المطلب، **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص33.

(2) محمد ارحومة، **مسرح صلاح عبد الصبور**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص111.

(3) خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص125.

إلى موضوع معيّن إشارة مباشرة»[1]، بحيث يصبح أقرب إلى العلامة المرتبطة بمحدّد تختصره أو تلخّصه، وتنوب عنه في نقل مضمونه، فالإحالة على محدد تنافي طبيعة الرَّمز المقصود في الأدب، وحتَّى التَّراكيب التي تحمل معنيين أحدهما سطحي والآخر عميق، ويقصد من ورائها المعنى العميق، تظل خطوة على طريق الرَّمز، وليست رمزاً، لأن الرَّمز ـ عادة ـ ما يكون حمّال أوجه يذهب فيه الفهم كل مذهب، وبهذا الفهم يمكن التّمييز بين الرَّمز في الأدب وغيره من الرّموز الأخرى، اللُّغويّة والرياضيّة والمنطقيّة التي هي رموز قارّة متفق عليها[2]، فالرموز العلميّة ما هي إلاّ أدوات تيسّر التّفكير، وتشير إلى أشياء محددة، ومهمتها التّقريب والتّركيز والإيجاز، قد وضعها الإنسان «عندما أراد أن يشير إلى مادة المعرفة إشارة موجزة»[3]، ولذلك فهي لا تحمل أي معنى إيمائيّ ظنّيّ، بل هي تحيل إلى محدّد معلوم متواضع حوله، في حقله واختصاصه، ولا يمكن أن يتفاوت فهم المتعاملين في معناه، وغالباً ما يأتي الرَّمز العلميّ خارجاً عن مرموزه، منفصلاً عنه لا علاقة جامعة بينهما إلا التَّواضع والاصطلاح، وهذه ـ وكما هو معلوم ـ علاقة ذهنية تجريدية، لا علاقة لها بالمشاعر والأحاسيس أو السِّياق الذي ترد فيه، أو السِّياقات غير النَّصِّيّة، التّاريخيّة والاجتماعيّة، أما الرَّمز الأدبيّ فإنّه يعتمد الإيماء ويسعى إلى الإثارة والتّفاعل، ويتشكل بظروفه وملابسات إنتاجه وتلقّيه، ولذلك فلا حياديّة لمكوِّنات النّصّ الأدبيّ وأساليب اشتغاله، بل إنها جميعاً تسهم في تلوين أطيافه، وتشكيل حقوله، وتوجيه نواتجه، ولا تحكمه إلا علاقاته الخاصَّة بأطراف الخطاب ومكوِّناته الظّاهرة وغير المرئيّة، فالعلاقة فيه «علاقة ذاتيّة تتجلَّى فيها الصّلة بين الذّات والأشياء، وليست بين بعض الأشياء وبعضها الآخر»[4]، وليس خافياً أنّ الذّات إنما تؤسّس علاقاتها بالأشياء انطلاقاً من الدّاخل وصدوراً عنه، بما يغور فيه

(1) عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص198، ويُنظر: إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1986، ص171.

(2) يُنظر: ويليك، ووارين، **نظرية الأدب**، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص196.

(3) عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص198.

(4) محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984، ص203.

من تجارب وأحاسيس تجاه الموضوع الخارجيّ محلّ العلاقة، ولذلك فليس من المتوقّع أن يحوز الرَّمز الأدبيّ الموضوعيّة المتوخّاة على الرّغم من تَلَبُّسه بموضوع خارجيّ، لأن الموضوعيّة المجرّدة تشترط نفي الدّاخليّ وإبعاده عن موضوع العلاقة الخارجيّ، وهذا ما لا يمكن ادّعاؤه في تشكيل مثل هذه العلاقات بين الذّات والأشياء، بل إن العلاقات الرَّمزيّة ـ في الرَّمز الأدبيّ ـ علاقات متداخلة لا يمكن فصلها وتعيينها، بحيث يمكن نسبة كل منها إلى مكوِّنه الأساسيّ وإرجاعه إليه، فهي جميعها تنصهر في بوتقة الذّاتيّة، ويعاد تشكيلها وفقاً لأبعاد الدّاخل وأصباغه، فما يعود لأي عنصر من مكوِّناتها وجود، يمكن تلمُّسه وفصله والإشارة إليه، إذ «ليس مدار الرَّمز الأدبيّ على فكرة ووجدان معلوم التميّز، ومتى استطعنا أن نفرق بين شيئين كلاهما محدد، فلسنا بسبيل منه»[1].

إن الرَّمز يعبّر عن إحساس ما ناشئ عن علاقة أو تفاعل ببعض مكوِّنات الوجود، لا يمكن للمبدع أن يترجمه ضمن علاقات اللُّغة التَّواضعيّة، «الرَّمز، كما يقول يونج، وسيلة إدراك ما لا يُستطاع التَّعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة ممكنة للتَّعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظيّ، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته»[2]،

هذا تحديد للرمز وتوجيه لفهمه يقترب، بل لعلّه يماثل الوعي الصُّوفيّ في الدّافع إلى الإشارة والرَّمز في أساليبهم وكتاباتهم، فاللُّغة الرامزة كما هي وسيلة للتَّعبير، فهي وسيلة للإدراك، والتَّماهي مع حالات ومواقف ومشاهدات ـ بحسب الصُّوفيّة ـ لا يمكن التَّعبير عنها بغيرها، ولايمكن نقلها إلا إيماءً ورمزاً، إمّا لعدم وجود أي معادل لفظيّ لها، تناط به مهمّة التَّعبير عنها، وإمّا لأنها مما يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته ولأسباب عديدة، وعلى ذلك فالعلاقة بين الرَّمز وما يشير إليه أو يتحرك نحوه، ليست علاقة قائمة على التّشابه أو الاختلاف، ولا روابط حسيّة لها بموضوعها، وإنما مرجعها إلى علاقات داخليّة خفيّة ذات طبيعة خاصَّة، لا يحيط بتفاصيلها حتَّى مبدعها، وإن أدرك بعض مكوِّناتها، وأسباب تكوينها، ولا ريب أنّ تلمس المتلقّي لتلك العلاقات، وكَدّه لأجل إدراكها والكشف عنها،

---

(1) مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، ط2، 1981، ص153.

(2) المرجع السابق، ص153.

وبقدر ما يحدث عنده من الحوافز، وما يمكن أن يحققه من متع، سيضعه أمام إرث ثقيل من الأفكار والرؤى والأخيلة المتداخلة، بوصفها مرجعيات تابعة في الأعماق، وعلى مرور خبرات طويلة متعاقبة، كانت دافعاً لإبداع النّصّ على هذا النَّحو، ووجهت للاتِّكاء على رمز مخصوص دون غيره من المتاحات غير المتناهية، لتكون رموزاً لذلك العَصِيّ على الإبانة والإظهار، تجدر الإشارة إلى أن تلك المرجعيات على ما بها من تعارض وتضارب، واختلاف وتناقض، تدخل ضمن دائرة الرَّمز الأدبيّ معافاة سليمة، لا يقود ذلك التَّباين والاختلاف إلا إلى مزيد الخصب والامتلاء لذلك الرَّمز المنبعث من أحشائها الصّادر على مكوِّناتها.
بهذا يمتاز الرَّمز الأدبيّ عن غيره من الرُّموز العلميّة والمنطقيّة، ويختلف أيضاً عن الرَّمز الصُّوفيّ، وبخاصَّة تلك الرُّموز، التي اعتمدها المتصوِّفة ودأبوا على تكرارها حتَّى أصبحت كالإشارة والعلامة التي هي أقرب إلى المصطلح منها إلى الرَّمز، وليس الرَّمز الصُّوفيّ ـ بهذا التّكرار النَّمطي ـ «إلا فكرة مبيتة، ومذهباً يذهبه الصُّوفيّ، ثم يفيضه ـ مقحماً ـ على الأشياء»[1]، فلا يعود له من دلالة إلا تلك الدَّلالات الخاصَّة التي تواضع عليها القوم، بحيث أصبحت معروفة عندهم، وليس هذا المقصود من الرَّمز الأدبيّ واستعمالاته الفنّيّة بما يجعله مصدر خصب وامتلاء، ومركز إشعاع وإغناء لجوانب النّصّ، فهذا من شروطه أن لا يحمل إلا ما جاء به السِّياق الناهض به، ولايكون من أثر لمرجعياته السّابقة إلا وفق حدود التَّوظيف وآليّات الاشتغال، «وأقوى أماراته حساسيته المرهفة بالسِّياق، وتأثره البالغ به، وتأثيره البالغ في أعطافه»[2]، وواضح أن ذلك لا يتأتّى اعتماداً على نواتج التّكرار، ومقتضيات التّداول، بل إن من شأن التّداول والتّكرار لصورة بعينها أن يفقدها القدرة على العطاء، ويحيلها إلى صيغة جامدة لا حياة فيها، ولذلك لا بُدَّ من التَّفريق بين الرَّمز الصُّوفيّ في شكله الأدبيّ الذي يأتي تجاوباً مع ضرورات فنّيّة، أملتها ممكنات اللُّغة ومحدوديّتها أمام عمق التَّجربة وشمولية الرؤية، وتلك الاصطلاحات والإشارات التي اعتمدها الصُّوفيّة، ودأبوا على تداولها وترديدها حتَّى صارت علامات لطائفة ما، ورموزاً لأهل فن معيّن، وهذا جليٌّ بيّن فيما ساقه القشيري ـ مثلاً ـ تبريراً لاستعمال المتصوِّفة للرموز والإشارات، إذ يقول: «من

(1) مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، مرجع سابق، ص155.
(2) المرجع السابق، ص155.

المعلوم أن كل طائفة من العلماء لهم ألفاظ يستعملونها، انفردوا بها عمّا سواهم، تواطأوا عليها، لأغراض لهم فيها»[1]، ويذهب محدّداً تلك الأغراض الدّاعية إلى استعمال الرَّمز بين جماعات المتصوِّفة، فيذكر منها: تقريب الفهم على المخاطبين بها دون سواهم، والسّتر على من باينهم في أسلوبهم وطريقتهم، إمّا ضنًّا بها، أو إشفاقاً من عواقبها، إلى غير ذلك من الغايات التي قصدها المتصوِّفة، جرّاء صَكِّهم لرموزهم، ومداومتهم على تداولها فيما بينهم، وقد شايعه على ذلك غير واحد من علماء الصُّوفيّة ومصنّفيهم، ومن هؤلاء الشعراني بقوله: «كان لزاماً على الصُّوفيّة استخدام الإشارات حتَّى لا يشتدّ إنكار العامّة عليهم»، معلِّلاً ذلك، بخصوصيّة مسلكهم وحساسيّة التَّعامل مع القضايا التي يخوضون فيها، «فالفقيه إذا لم يوفّق، يقال له: أخطأ، أمّا الصُّوفيّ عندما لا يوفّق فيقال: إنه كفر»[2]؛

وبصرف النَّظر عن وجاهة تلك التّعليلات من عدمها، فإنّها جميعاً تنحو بالرَّمز نحو الإشارة والعلامة، بما يحيله إلى رمز علميّ منطقيّ لا علاقة له بالسِّياق الذي يرد فيه، والحالة التي يوظف للتَّعبير عنها، وهذا وجه من العلامات ليس مقصوداً ـ طبعاً ـ بالرَّمز الفنّيّ في كتابات المتصوِّفة وأشعارهم، ولا علاقة له بالتَّوظيف الرَّمزي الذي اعتمده الشَّيخ ابن عربي في ديوانه **ترجمان الأشواق**؛ وإذا ما تمّ استعمال بعض هذه الرُّموز والإشارات، فإنّها تأتي ضمن نسيج السِّياق الذي ترد فيه، وتتحرّك أطيافها الدَّلاليّة تبعاً لذلك، ولا يتقيّد التَّوظيف بمعانيها القارّة القطعيّة فذلك فهم ينافي الكتابات الأدبيّة ناهيك عن النّتاجات الشِّعريّة.

إن المقصود بالرَّمز الصُّوفيّ فنيًّا شيء آخر غير إشارات الصُّوفيّة وعلاماتهم ومواضعاتهم، المقصود تلك الإشارات الذّكيّة الموحية التي تتلألأ في نتاجاتهم الأدبيّة، نثراً وشعراً، وما يمكن أن تحمل من المعاني الضّمنيّة المتراكبة بحيث تجعل من تلك النُّصوص مساحات شاسعة خضراء تمتدّ حتَّى حدود الخيال، تتراقص في أطيافها الشُّموس والأقمار، تجعل المتلقِّي «ينتقل بين دلالات متعدِّدة، قد تكون متناقضة، يتلقّاها بطريقة تلقائيّة، ويراها تدور في فلك القيم

---

(1) سعيد هارون عاشور، **شرح معجم مصطلحات الصوفية**، مكتبة الأداب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2004، ص3.

(2) المرجع السابق، ص4.

المشبعة بقدر من الغموض المنظّم»[1]، وهنا يلتقي الرَّمز الصُّوفيّ بالرَّمز الأدبيّ، لأنّ الرَّمز الصُّوفيّ ـ بهذا الفهم ـ على خصوصيته من حيث أسلوب التَّوظيف، وطريقة التلقّي، يحمل سمات فنية علاوة على تضمينه قيم المتصوِّفة، وطريقتهم الخاصَّة في التَّعبير عن حالاتهم ومواجدهم، ما يقيّد التَّعامل مع الرَّمز الصُّوفيّ، هو حمل دلالاته العميقة على ما يذهبون إليه من واردات ولطائف، وبحيث لا يمكن صرفه إلى أيّ وجود خارجي مادّيّ، في حين تكون نواتج الرُّموز الأدبيّة خليطاً من المكوِّنات الدّاخليّة والخارجيّة، لا حصراً على مقومات روحيّة مقصودة دون سواها، مع التَّسليم بأن الرَّمز «يمتدّ بعيداً لا يقف عند فكرة خاصَّة، بل يحتاج على الدوام إلى أن يعبرها إلى ما سواها، وربما عبرها إلى ما يعارضها»[2].

الرُّموز الصُّوفيّة، إذن المقصودة في هذا المبحث، مغايرة للمصطلحات والعلامات التي تواضع عليها المتصوِّفة وصارت أسلوباً للتَّعامل بينهم، ربما لا يحيط بمعانيها غيرهم، أو غير المطلعين على قواميسهم ومصطلحاتهم، فذلك نمط من التَّعامل مع بعض الألفاظ والتَّراكيب يتوخَّى الغاية الوظيفيّة للُّغة، وإن ضمّنها غير معانيها التَّواضعيّة الأصليّة، ناقلاً إيّاها إلى معانٍ تواضعيّة جديدة، لكنّها توصيليّة قطعيّة بين المتعاملين بها، بما يشبه الاستعمال «المشفَّر» للألفاظ والتَّراكيب، عند فئات مخصوصة من المعنيين، وهذا ما يتبادر لبعض المتلقِّين عند مرورهم بالرُّموز الصُّوفيّة، وليس هذا مقصد هذا المبحث، إذا لا يمكن لبنية المفارقة أن تعمل في تراكيب تحمل دلالة واحدة قطعيّة، كما سبق بيانه، بل لا بُدَّ من احتمال معنيين، على أقل تقدير، وقد تتراكب المعاني والدَّلالات بحيث يصعب تحديد أيّها المقصود، كما أنّ الاصطلاحات والإشارات المنحوتة المكرورة عند المتصوِّفة أو غيرهم ـ لا تدع مجالاً لتنمية وتحريك دلالاتها، اعتماداً على آليّة توظيفها والسِّياقات الواردة فيها، لأنها علامة قارّة وُضعت لتأدية رسالة محددة، أُرِيدَ لها أن تكون خاصَّة وذات طبيعة سرّيّة، فهي «شفرة» صيغت بأسلوب معيّن ومعمار خاصّ، «... ومن ثمّ جاز أن يكون الوعي بالعلامة مفرغاً، بل هو على

---

(1) مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية**، مرجع سابق، ص155.

(2) المرجع السابق، ص158.

الحقيقة مفرغ، لأننا ندل بالعلامة على الشيء والمعنى المشار إليه»[1]، فالرَّمز «العلامة» ليس مقصوداً لذاته، ولا معنى له إلا في ما يحيل عليه وإليه يشير، وهو دائماً أقلّ من المفهوم الذي يمثله، هذا طبعاً مغاير للمقصود من الرَّمز الأدبيّ والصُّوفيّ، بمعناه الفنّيّ، الذي يجعل من الرَّمز طاقة هائلة من الدَّلالات، بحيث أمكن القول بعدم تحديد مجالها وسبر أغوارها على وجه الدِّقّة واليقين، ويختلف الرَّمز أيضاً عن الصُّورة، كما يختلف عن العلامة والإشارة، وإن أمكن بعض الصُّوَر أن تتحول إلى رموز، عندما يجري تكثيفها واقتصاد مفرداتها وتعميق دلالاتها، بحيث «يكون معناها كامناً خلف السَّطح وخلف الظّاهر، وموجوداً بطريقة غير مباشرة بعيداً عن التناول الأوَّل للعقل والإدراك»[2]؛ عندها تصبح الصُّورة رمزاً ثريًّا موحيًا، ينأى عن الحسّيّة التي انطلقت منها تلك الصُّورة أو الصُّوَر، بعد أن استحود على ذلك البعد الحسّي ودفع به باتِّجاه التّجريد والكُلِّيّة، فالصُّورة إذن تمتاز بالبعد الحسّيّ وجزئيّة الدّلالة، في حين ينمو الرَّمز باتِّجاه التّجريد والكُلِّيّة، بما يجعله «واسطة بين اللامحدود والمحدود، ومن ثمّ فإنه يحمل على كليهما. . .، ويشير. . . إلى اتِّجاهين في آنٍ واحد إلى نظام مثاليّ لا يتاح إلاّ بواسطة الخيال، وإلى ما يعد قوام التَّجربة المادّيّة، ويبدو هذا التّعارض في شكل جهد مزدوج لا يفتأ يناضل ليصبح شيئاً واحداً»[3].

إنّ كمون المعنى خلف السَّطح وخلف الظّاهر، وتأبّيه عن التّناول الأوَّل للمتلقّي، الذي أُنيط بالرَّمز وقُدّم على أنه من خصائصه الأساسيّة، يمثّل الرّابط المهمّ بين الرَّمز وبنية المفارقة التي من خصائصها ومهامّها في الوقت نفسه، أن تزوِّد النّصّ المعتمد لها، والنّاهض على أساسها بهذه المزايا والإمكانيّات، يضاف إلى ذلك ما يحمله الرَّمز من تعارض في مكوِّناته حين يروم الجمع بين «المحدود واللامحدود»، وبين «نظام مثالي. . .»، «وقوام التَّجربة المادّيّة»، مع جهد خاصّ في توحيد هذه النقائض والمتعارضات، لتظهر في جو من التّوافق والانسجام

---

(1) لطفي عبد البديع، **التركيب اللغوي للأدب: بحث في فلسفة اللغة**، ط1، 1970، ص150.

(2) شاكر عبد الحميد، **الحلم والرمز والأسطورة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998، ص7.

(3) عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، مرجع سابق، ص111.

وكأنها انطلقت من «شيء واحد»، وهذا ما هيّأ للرّمز أن يحتلّ مكانة خاصّة في النّتاجات الأدبيّة عموماً، وعند المتصوِّفة على وجه التّحديد، وذلك لما يحوزه التّعبير الرّمزي من إمكانيّات كبيرة، وما يتيحه من فضاءات غير متناهية يتحرك المبدع ونصّه في مداراتها، إذ من شأن تلك الرُّموز الفنّيّة أن «توسّع مجالات الخبرة المحدودة للإنسان، وتوسع الحدود التي يمكن للحواسّ أن تتحرك فيها أو عندها»[1] بما تفتح من أبواب مشرعة على عوالم الخيال وفيوضاته الذي هو قوام التّجربة الصُّوفيّة برمّتها، وعلى هذا فالتّعبير بواسطة الرُّموز من لوازم التّعبير عند الصُّوفيّة، ومصاحب لهم ولطرائقهم، مع تفاوت في أساليب التّوظيف وتباين من حيث الخصب والثراء أو الغموض والتّعقيد، وإن وجد من يرى مبرِّراً لبعض الغموض والتّعقيد، سواء في التّجارب الصُّوفيّة ـ كما سبق ـ أو في التّعبير الرّمزيّ بوجه عامّ، لأن «تعقُّد الرّمز يرجع إلى استخدام كثرة من الصُّوَر المتّصلة المتداخلة، وهي صور استعاريّة على نحو جوهريّ»[2]، وكأنّ الرّمز يقوم بعمليّة النّقل المجازيّ المركّب، فأساس الصُّورة نقل وادّعاء من معنى حقيقيّ إلى معنى جديد على سبيل المجاز، ويأتي التّوظيف الرّمزي لعدد من الصُّوَر المكثفة، ليضيف عليها مسحة أخرى من التّجريد، والبُعد عن حسّيّتها الأساسيّة والطارئة، وبهذا تتضاعف مرّات النّقل والادّعاء بما يفضي إلى شيء من الغموض، وأحياناً، بعض من التّعقيد.

يندرج الرّمز عند الشّيخ ابن عربي ضمن ما تقدّم، مع بعض الخصوصيّة التي توضّحت أكثر في ديوانه محلّ الدِّراسة، بوصفه مؤسِّساً بكامله ـ ووفق ما ذهب إليه ابن عربي ـ على الرّمز والإيماء «فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكني، وكلّ دار أندبها فدارها أعني ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلٰهيّة، والتنزُّلات الرُّوحانيّة، والمناسبات العلويّة، جرياً على طريقتنا المثلى، فإن الآخرة خير لنا من الأُوْلى»[3].

(1) شاكر عبد الحميد، **الحلم والرمز والأسطورة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط، 1998، ص8.

(2) عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، مرجع سابق، ص111.

(3) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص24.

ويذهب د. زكي نجيب محمود، في تعليقه على رموز الشَّيخ ابن عربي في هذا الدِّيوان، إلى «أن التَّرتيب الطّبيعي قد انعكس أحياناً عند ابن عربي في ديوانه **ترجمان الأشواق**، لأنه بمثابة من وجد نفسه أمام طائفة من الرُّموز المجسّدة، وأراد أن يلتمس لها من الحياة الشُّعوريّة الدّاخليّة، ما يصلح أن يكون مرموزات لها»[1]، وكأنه يتحدث عن شرح ابن عربي لديوانه الذي ألّفه بعد سنين من وضعه للتّرجمان، وأسماه **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**، أما أن يقال هذا على الرُّموز الموظّفة في الدِّيوان نفسه، فإن ذلك لا يستقيم لأمور عدة: أولاً لأنّ الشَّيخ نفسه قد وضع مقدِّمة طويلة نسبيًّا لديوانه، أوضح فيها ملابسات إنشائه وكتابته؛ وثانياً، لأن مجمل قصائده تنطلق من ذلك الرَّمز الأساسي الذي اعتمده الشَّيخ، وكان باعثه على تأليف الدِّيوان، وهو تلك الفتاة الفارسيّة «نظام»، وكما سبق بيانه؛ وثالثاً، فإنه لا وجود لتلك الرُّموز التي وجد الشَّيخ ابن عربي نفسه أمامها إلا بعد إنجاز الدِّيوان وظهوره إلى حيّز الوجود، وبصرف النَّظر عن الأخذ بما ذهب إليه الشَّيخ من أن عوائد رموزه إلى «الواردات الإلٰهيّة والتنزُّلات الرُّوحانيّة والمناسبات العلويّة»، أو كان عائدها تلك الفتاة الحقيقيّة ومجالسها وأطيافها وذكرياتها، «فكل اسم أذكره.. فعنها أكني، وكل دار أندبها فدارها أعني»، فإن أغلب تلك الرُّموز التي استخدمها ابن عربي في هذا الدِّيوان، تنهض بمهامّ التَّوظيف المستدعاة من أجلها وبدرجات متفاوتة، ولعلّ ما يضاعف حجم الإشكال في تناول د. زكي نجيب للرّموز عند الشَّيخ ابن عربي تقريره في مفتتح البحث المشار إليه، أنه «بمقدار ما تكون الموازاة كاملة بين الحالة الباطنيّة التي نريد إخراجها، وبين الشيء المحسّ الذي وقع عليه اختيارنا لنرمز به إلى تلك الحالة، تكون العمليّة الرَّمزيّة قد حققت غايتها»[2]، إذ ليس واضحاً المقصود من «الموازاة» بين الشيء المحسّ وبين الحالة، فقد سبقت الإشارة، وكما يقرّر أغلب الدَّارسين، أنه لا مناسبة بين الرَّمز وما يوظف للإيماء به إلا في الحدود التي تقتضيها الحالة وينهض بها السِّياق، لأن التَّوظيف الرَّمزيّ توظيف استعاريّ ادّعائيّ مكثّف، بل متراكب التّكثيف ومضاعف حالات النّقل، ومن ثم فهو أقرب إلى التّجريد

(1) زكي نجيب محمود، **طريقة الرمز عند ابن عربي**، ضمن الكتاب التذكاري، ص69-70.

(2) المرجع السابق، ص69.

والتعميم منه إلى الحسّيّة والتخصيص، وعندها ـ فيما يبدو لي ـ تتعذر إمكانيّة الموازاة والمطابقة، ولو أمكن فصل عناصر الرّمز، وتشيئة مكوّناته لما صحّ أن يسمّى رمزاً، ولما أمكنه أن يحقّق ذلك الامتلاء الذي حلّ به في ربوع النّصّ الموظّف فيه!

وبعد هذا التوضيح الأوّلي، والذي أراه مهمًّا، أجدني مستفيداً من هذا البحث القيّم والمبكّر نسبيًّا، من الدِّراسات الحديثة التي تعرّضت إلى **التّرجمان**، وإلى التّوظيف الرّمزيّ فيه على وجه الخصوص، ولا بُدَّ أن أشير كذلك إلى أنّ طبيعة التّوظيف الرّمزي عند ابن عربي في ديوانه هذا تبدو مغيّمة ومبهمة، ولعلّ ذلك يعود إلى مضاعفة الإحالة ـ إن صحَّ التّعبير ـ فهو ينطلق أولاً إلى الرّمز إلى تلك الفتاة التي التقاها بمكّة ووصفها بقوله: «بنت عذراء، طفلة هيفاء، تقيّد النّظر، وتزيّن المَحاضر والمُحاضر»، بحيث يمكن إرجاع كل من يتغزل بها أو يأتي ذكرها، وذكر مرابعها وديارها إلى تلك الفتاة وما تعلّق بها، وهذا واضح في قوله: «فكل اسم أذكره فعنها أكني، وكل دار أندبها فدارها أعني»، وبخاصّة وهو يصرّح في خاتمة بيانه بالخصوص، أنه ومع كل ما دُبّج وسُطّر في حسنها وبهائها، فإنه لم يبلغ الحاجة ولم يبلّغ عمّا يجد، «فقلّدناها من نظمنا في هذا الكتاب أحسن القلائد بلسان النّسيب الرّائق، وعبارات الغزل اللائق، ولم أبلغ في ذلك بعض ما تجده النّفس ويثيره الأنس، من كريم ودّها وقديم عهدها»[1]، وفي الوقت نفسه، يتطلب إرجاع محمول الرّمز ودلالاته الغائرة العميقة إلى ما هو أعمق وأبعد من المثير الحسّيّ لتلك الأحوال «التنزُّلات»، بحيث يصبح مؤشراً إلى حقول دلاليّة مترامية الأطراف تمتدّ ما امتدّ الخيال، لتواكب حالات متراثية لا تُدرك إلا حدساً ولا يُلمّ بها إلاّ إلهاماً وفتحاً، وعلى هذا يمكن الجمع بين المطلبين الذين أوردهما الشّيخ في مقدِّمة ديوانه، وبشكل متوالٍ، ودون فواصل أو مقدّمات حين قال: «فكل اسم أذكره في هذا الجزء فعنها أكني...»، وأردف بقوله: «ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلٰهيّة والتنزُّلات الرُّوحانيّة...إلخ»[2].

وأحسب أن الأمر يستقيم بشيء من التّأمّل والمعايشة، فيكون الدّالّ الذي اتّخذ

---

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص23.

(2) المصدر السابق، ص24.

رمزاً في تركيبٍ ما محيلاً إلى دالٍّ آخر هو بمثابة الرَّمز العامّ أو المهيمن، وليفتح هذا الأخير باباً من الاحتمالات ووجهاً من التَّأويل مغايراً لما سبقه، وفي كل مرّة من مرّات التَّوظيف، مع التَّسليم بأنّه أسلوب مشكل في طريقة الإيماء والرَّمز التي قال بها الشَّيخ، وأصرَّ على أنها «طريقتنا المثلى»، ولعلّ ذلك ما دعى إلى الاعتراض ـ قديماً وحديثاً ـ على التَّأويلات التي قدمها الشَّيخ ابن عربي لديوانه المشكل، وكان الاعتراض منذ إنشائه ذلك الدِّيوان وفقاً لهذا الأسلوب، واعتماداً لذلك التَّوظيف لرمز الفتاة، الساحرة التي كانت دافعاً حسيًّا لإبداعه، وقد وجد حديثاً من يرفض توجيه ابن عربي لديوانه، ويرى أنه غزل صريح في تلك الفتاة، لا يكفي أن يقال أنّه جاء وفق أسلوب مخصوص من طريقة القوم في الإشارة والرَّمز، ليحوّل المعنى في الاتِّجاه الذي ذهب إليه الشَّيخ ابن عربي، يقول د. رجاء عيد: «لن يستطيع ابن عربي ـ مثلاً ـ أن يقنعنا، أو يقنع من يقرأ ديوانه ـ يقصد ترجمان الأشواق ـ بأن يهمل ظاهر الألفاظ وما تحمله من عبارات غزليّة، وينظر إلى ما خلفها من معانٍ خفيّة تبعد تلك الألفاظ عن دلالاتها»[1]، وهو لا يقصد بالطبع أن ذلك غير ممكن، أو غير معهود في النِّتاجات الأدبيّة والصُّوفيّة منها بشكل أخص، ولكنّه يقصد أن الأسلوب النّاهض بهذا التَّوظيف، لا يحتمل هذا التّوجيه في بعض الأحيان، وإن كانت العبارة السّابقة توحي بالتعميم، وقد جاء ذلك متمّماً للموقف السّابق، إذ يضيف: «الصحيح أن تومئ تلك الألفاظ داخل التَّركيب اللُّغوي إلى تلك المعاني الخفيّة، حين تملك قدرة إيمائيّة وطاقة فنّيّة، تدفع وحدها إلى تلك الدَّلالات»[2]، وكأنه يرى أن مجمل التَّراكيب التي جاءت توظف الرَّمز والإيماء في **ترجمان الأشواق** تفتقد تلك القدرة الإيمائيّة والطاقة الفنّيّة، وإذا كان المقصود ما فهمت من النّصّ السّابق فإن الأمر لا يخلو من تعسّف وتعميم، من وجهة نظري، فليست جميع قصائد الدِّيوان مما يمكن أن ينسحب عليها بعض هذا الحكم، بل إن معظم قصائده ومقطوعاته تحمل من الإشارات والعلامات، ما يحتم قراءتها بفهم ينأى بها عن المعنى السّطحي المباشر الذي يتبدّى للوهلة الأولى، ويستدعي صرفها إلى معنى عميق، وذلك الذي ذكره الشَّيخ وألحّ عليه[3].

---

(1) رجاء عيد، **لغة الشعر**، مرجع سابق، ص193.

(2) المرجع السابق، ص193.

(3) سبق تحليل بعض القصائد والإشارة إلى تلك العلامات التحويلية في المبحث السابق.

وممن وقف أمام هذا النصّ المشكل متحيّراً في تلك الإحالات التي أشار إليها الشَّيخ ابن عربي، متردِّداً بين رفضها وحمل الدِّيوان على غرضه الغزليّ ومعانيه الظّاهرة، أو موافقة الشَّيخ وتلبيه طلبه «فاصرفِ الخاطر عن ظاهرها واطلب الباطنَ حتَّى تعلما»، من هؤلاء د. زكي نجيب محمود في بحثه المشار إليه، ولعلّ ذلك يتضح من خلال متابعة عائد الرُّموز والإشارات في **ترجمان الأشواق** إذ يقول: «إنّ مدار الرَّمز كله في ديوانه ترجمان الأشواق، هو الأسماء الإلٰهيّة أو الصفات الإلٰهيّة... قد لجأ الشّاعر إلى تجسيد هذه المعاني في صور حسّيّة...»[1]، وهذا توجيه يستجيب لما ذهب إليه الشَّيخ ابن عربي، وطلبه من قرّاء ديوانه، لكنّه يعود ويرى أن قصائد الدِّيوان، يمكن أن تحمل على أنها غزليّة صيغت في تلك الفتاة، ولذلك «فكلما طالعت قصيدة من قصائده، كان لك أن تصرف المعنى على حبيبته «النّظام» ابنة شيخه في مكّة..، كما كان لك كذلك أن تصرف المعنى على أنّ الحبيبة (أو الأحبة) في القصيدة، إنما تشير إلى الأسماء والصفات الإلٰهيّة»[2]، وكأنّ التَّركيب والسِّياق قد وصل إلى نقطة تعادلية بحيث لم يعد بالإمكان ترجيح أيِّ المعنيين «السّطحي أم العميق» أراد المنشئ، وأشار به أسلوبه وسياقاته النَّصِّيّة وغير النَّصِّيّة، إنّها ـ فيما يبدو لي ـ نقطة الحيرة والتردُّد، وعدم القدرة على الجزم بوجه من وجوه الدّلالة لهذا النّصّ، وليس هذا مما يعاب على النّصّ ولا على مراوده، بل إن إحداث هذه الحالة من التردد والارتباك في متابعة المعنى المقصود، تعد من أهم سمات الشِّعريّة وأغراضها في الوقت نفسه، مع أن قراءة هذا النّصّ المشكل **التّرجمان**، وفقاً لأسلوب المفارقة وآليّات بنائها، قد تُسهم في تبديد شيء من هذا الغيم المتراكب في أجواء النّصّ؛ حين يتيح للمتلقِّي بعض العلامات التّحويليّة التي تساعده على التقاط خيوط الشبكة الموصلة إلى المعاني العميقة الكامنة في أغوار النّصّ، وإن كانت لا تعطيها كاملة، ولا تأتي بها سافرة جليّة، على عادتها وجرياً على طريقة روّادها وعاشقيها.

لايتوقّف د. زكي عند هذا الحد بإعلانه نتيجة التعادل بين وجهي الدّلالة، بل يستمر في ملاحقة كوامن النّصّ، مقلّباً تراكيبه وقصائده ظهراً على وجه، علّها

(1) زكي نجيب محمود، **طريقة الرمز عند ابن عربي في** ديوان **ترجمان الأشواق**، ص101.
(2) المرجع السابق، ص101.

تسفر عن محيّاها، فتتوضَّح تقاسيمها، وتحدّد منطلقها ومعادها، لكنّه ـ فيما يبدو ـ لا يظفر بشيء من ذلك، سوى انقسامها أمامه إلى مجموعات ثلاث، «فمنها ما هو أقرب إلى المعنى الأوَّل، ومنها ما هو أقرب إلى المعنى الثّاني، ومنها ما يكاد يتساوى فيه المعنيان»[1]، وكم تبدو لي «يكاد» دقيقة وموحية، فلا يوجد تساوٍ بين المعنين، ولكنّه يكاد لا يتحقق، إنّها بقدر ما كانت لفتة ذكيّة تعبِّر عن احتياط لِحِسٍّ مرهف، بقدر ما عبّرت عن حالة التردّد التي سبقت الإشارة إليها، أمام هذا النّصّ المتمنّع بكل ما تعنيه هذه الكلمة، إذ لا مجال أمام متلقِّي هذه النُّصوص وأمثالها إلا أن يذعن لإيماءاتها وإشاراتها، وأن يلاحق أضواءها المتراقصة، وأطيافها المترائية المخادعة؛ وفي أثناء هذه الملاحقة المضنية قد يقف المتلقِّي يائساً، مرّات ومرّات، وبخاصَّة إذا فقد الأثر «الخيط» الذي يقوده إلى المراد الفعليّ، من وراء ذلك البناء النَّصّيّ، «ومعنى هذا أنه إذا لم يمدّ المستوى السّطحيّ للكلام القارئ بالخيط الذي يعينه على اكتشاف المستوى الكامن... فإنه لن تكون هناك مفارقة»[2]، وهو مايعني انهيار البنية وفشل التّوظيف.

ولعلّ بعض القصائد في الدِّيوان، عُمّيت بشكل كبير إلى الحد الذي جعل المتلقِّي يميل إلى حملها على معناها الغزليّ الظّاهر، «وبخاصَّة إذا كانت صنعة المفارقة قد قامت على تعمّد الغموض»[3]، كالحالة التي بين أيدينا، فالشّأن في أهل الطَّريق، من السّالكين والعارفين، الكتمان على ما يحوزون من مراتب ومقامات، وما يحظون به من تجلٍّ ومكاشفات، وفي الوقت نفسه، يقعون تحت ضغط هائل شديد، يدفع بهم نحو البوح والإفضاء، فما يعود أمامهم من سبيل غير تعمّد الإلغاز والغموض، استجابة لدوافع داخليّة مُلِحّة، وهرباً من ملابسات خارجيّة عاتية، وهذا تناقض أحسبه ينعكس على أجواء النّصّ ويعمل في أثنائه، «الأمر الذي قد يصل بالقارئ إلى حد أن يقف متردّداً في قبول بعض الحقائق دون بعض»[4]، وتلك أوصاف وإحالات تصدق على ما وصل إليه د. زكي نجيب

(1) المرجع السابق، ص101.

(2) نبيلة إبراهيم، «المفارقة» **فصول**، مرجع سابق، ص133.

(3) المرجع السابق، ص133.

(4) المرجع السابق، ص133.

محمود في محاولته المبكّرة والمتقدّمة في التّعامل مع **الترجمان**، وبخاصّة وأنّ الممعن في البحث المشار إليه يستنتج أنه لم يأبه إلى الازدواج التّعارضي الذي اعتمده الشّيخ في هذا الدّيوان، وفقاً لهذه البنية المفارقيّة، التي تحمل التّعارض في أحشائها مكوّناً أساسيًا من مكوّناتها، وتغلّف الأسلوب بشيء من التمويه تتفاوت كثافة حجبه، بحسب الحالة المراد التّعبير عنها، ومدى نجاح الشّاعر في زرع علاماته وإشاراته التّحويليّة، وتركيزها في منعطفات النّصّ وزواياه، ولذلك فإن الدّارس لا يطمئن إلى فكرة التّعادل المطلقة بين المعنيين، بل يعود إلى توضيحها في نهاية البحث المشار إليه، بقوله: «على أن هذا التّعادل في المعنى بين الظّاهر والباطن، لا ينفي قولنا بأن الشّاعر قصد، أول ما قصد، إلى المعنى الغزليّ الظّاهر في كثير من قصائده، ثم صرف الظّاهر إلى باطن...»[1]، ولعل هذا يؤيّد ما سبقت الإشارة إليه عن حالة الارتباك والتردّد أمام النّصّ، وهي ـ وكما بات معلوماً ـ ميزة أساسيّة من خصائص المفارقة ونتائج بنائها وأسلوبها، الذي يجعل المتلقّي أمام نصّ «أشبه بزوبعة مثارة لا يُعرف مصدرها»[2]، فيظل يجيل فكره في مكوّناتها ودوائرها المتلاحقة علّه يظفر بشيء مما تحمل، أو يهتدي إلى مصدرها وغايتها، وإن كانت بعض إشارات الشّيخ قد ضاعفت من صعوبة المهمّة، «ويجدر في هذا المقام أن نشير إلى الذّكر الصّريح الذي ورد في بعض قصائده لحبيبته «النّظام»، إما بالاسم أو بالوصف المحدّد»[3]، مما ضاعف من احتمال قصده إلى الغزل، وعدم الالتفات إلى ما وراءه من الإشارات والتّنبيهات، ولعلّ الشّيخ ابن عربي نفسه قد استشعر شيئاً من هذا وأحسّ به، فهبَّ منبّهاً إليه، ساعياً إلى منع قرّائه من الوقوع فيه، قائلاً: «لغزنا هذه المعارف كلها خلف حجاب «النّظام» بنت شيخنا العذراء البتول، شيخة الحرمين، وهي من العالمات المذكورات»[4].

وإنّما كانت هذه الوقفة أمام مبحث د. زكي نجيب محمود لما يمثله من خطوة متقدمة فنّيًا وزمنيًا في تناول هذا النّصّ وفق منطلقات جديدة والتّعامل معه

(1) زكي نجيب محمود، **طريقة الرمز عند ابن عربي في ديوانه ترجمان الأشواق**، ص104.
(2) نبيلة إبراهيم، «المفارقة»، **فصول**، مرجع سابق، ص133.
(3) زكي نجيب محمود، **طريقة الرمز عند ابن عربي**، مرجع سابق، ص104.
(4) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص106.

بأدوات إجرائيّة حديثة نسبيًا، من جانب، وما كان منه من تردّد وارتباك في توجيه الحقول الدّلاليّة للنّصّ إفراداً وتركيباً من جانب آخر، بما يشير إلى سلامة منطلق هذه الدّراسة، في التّعامل مع نصوص ديوان **التّرجمان**، وفقاً لأسلوب المفارقة، واستلهاماً لآليّات اشتغالها في النُّصوص النّاهضة على أساس منها، والعاملة في أثنائها، ولذلك فإن الرُّموز والشّخوص التي اعتمدها الدِّيوان، وجرى تحويلها وتفعيلها استفادةً من دراميّة البناء المفارقيّ المشحون حتَّى النِّهاية بالتّأزُّم والتّوتّر، تختلف عمّا سواها من الشخصيّات الدّراميّة التي تنهض بأدوار معينة، في أعمال فنّيّة شعريّة ونثريّة، تأتي خصوصيّة الرُّموز والشخصيّات في نصوص المفارقة من طبيعتها المزدوجة، فهي وفي الوقت الذي تتحرك فيه بمكوِّناتها الظّاهريّة، تحمل أبعاداً أخرى غائرة خفيّة، موجودة، وإن كانت غير ظاهرة ولا مرئيّة، وبهذا الازدواج في الدور والمهمّة، تتضاعف صعوبة النُّهوض بالدّور من جانب، وينجم عنها صعوبة أشد في الفهم والمتابعة من جانب آخر.

كما أن طبيعة ديوان **ترجمان الأشواق** ليست دراميّة، بل تغلب الغنائيّة الذّاتيّة على قصائده ومقطوعاته، ولا يمثل هذا استثناءً أو خروجاً عن السائد والمألوف في الشِّعر العربيّ، آنذاك، ومن شأن التّجربة الصُّوفيّة أن تتحرك في الاتِّجاه نفسه لولا ذلك التّأزُّم والتّوتّر الذي يسودها، ويظهر جليًا في النُّصوص المترجمة عنها، ومع ذلك فليس بالإمكان أن تظهر أعمال تحمل المسحة الدّراميّة الحديثة ضمن نصوص الدِّيوان، ولا يجوز ـ في تقديري ـ افتراض ذلك، لأن لكل عصر أساليبه وطرائقه في التّعبير، وإن كانت المدرسة الصُّوفيّة قد خطَّت طريقاً خاصًا بها في التّعامل مع اللُّغة، شعراً ونثراً، لكنّها ـ وفي حدود ما أعلم ـ لم تخرج عن الإطار العامّ الذي ساد اللِّسان العربيّ في تلك الحقب.

وبعد هذه التوطئة النّظريّة أحسب أنه من المناسب أن يتعرض الدّرس إلى بعض النُّصوص التي اعتمدت شخصيّات ورموزاً، وعملت على بنائها وتحريكها فنيًا، بما يقود إلى خصبها وامتلائها بنَفس الدراما وحرارتها، ولا تَخفى الصُّعوبة التي يواجهها الدّارس وهو يحاول الاختيار من بين نصوص **التّرجمان** عندما نعلم أن جميع نصوصه تنهض على التّعمية والإلغاز، ولا يستقيم فهمها على ظاهرها، وبحسب الشَّيخ ابن عربي على أقل تقدير، ومع ذلك تقتضي ظروف الدرس اختيار

نماذج معينة، يعتقد أنها تصلح مثالاً لما أشير إليه، من دراميّة متنامية تعمل على تحريك الرُّموز والشّخصيّات، فإذا عدنا إلى القصيدة المعنونة «أسقفة من بلاد الروم»[1] مثلاً، أمكن متابعة الشخصيّة «الرَّمزيّة»، وكيف تم التّركيز عليها، وتنميتها عن طريق التقديم التدريجيّ لمكوِّناتها، صعوداً مع الأحداث، إذ جاءت الإشارة إليها في البيت الأوَّل [البسيط]

ما رحَّلوا يوم بانوا البُزّل العيسا　　　إلا وقد حَمّلُوا فيها الطواويسا

إشارة عابرة عامّة، لا تظهر أي سمة لتلك المحبوبة، بحيث يمكن اختصاصها بها، الإشارة تكتفي بما يدلّ على الزخرفة والجمال «الطواويس» في سياق يصرفها عن المعنى الظّاهر إلى معنى مقصود من «الغادات الحسان»، فالتَّركيب يحمل معنى التّرحيل والنّوق والهوادج، وتلك أجواء تناسب طواويس النّساء لا طواويس الطّيور.

في البيت الثّاني تأخذ صورة الشّخصيّات في الظُّهور والتّعين «من كل فاتكة الألحاظ» فالمقصود إذن «غادات حسان» يتّصفن بالوصف المتقدّم، بل إنهن يَحُزْنَ إلى جانب ذلك السطوة والجبروت «مالكة»، وتتكامل مكوِّنات الشّخصيّة «الرَّمز» بقوله «تخالها فوق عرش الدّر بلقيسا»، لأن «بلقيس» تحوز حضوراً قويًا ومؤثّراً في وجدان المبدع والمتلقِّي كليهما، فهي شخصيّة مهمّة في الحضارة العربيّة القديمة، وهي أيضاً علامة بارزة في تاريخ الدعوة إلى اللّه بمختلف السُّبل والوسائل، وقصتها مع نبي اللّه سليمان مشهورة[2]، وبهذا تتشكّل صورة للمحبوبة المقصودة في هذه القصيدة، وإن لم يأتِ ذلك تصريحاً، لكن المتمعّن يستخلص صورة ما، لتلك المحبوبة الموصوفة في البيتين، فهي تجمع صفات يمكن استنتاجها من الأوصاف والنّعوت والسّياقات التي وردت بها، فهي ممن يُحْمَلْن في الهوادج على العِيس، ولا بُدَّ أن ثيابها ناعمة مزركشة، ولها ألحاظ فاتكة ضاربة، وتمتاز بالقسوة والتسلّط، فتحوز قلب عاشقها، كما ملكت بلقيس أمر أهل اليمن قديماً، وهي أيضاً، تجمع بين الدِّقّة واللّطافة وبين المادّيّة والكثافة تماهياً مع تلك الأسطورة حول شخصيّة الملكة بلقيس التي تجمع بين الجنّيّة والإنسيّة!

---

(1) يُنظر: **الترجمان**، ص30.

(2) يُنظر: الزمخشري، **الكشاف**، ج3، تقديم: مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي، ص258-370.

بعد أن توضّحت معالم الشّخصيّة وعوالمها، صار من حقّ النّصّ أن يتابع تصرّفها وتحرّكاتها، في مواقف شتّى وميادين متباينة، فهي «إذا تمشّت على صرح الزُّجاج تريك شمساً في حِجر إدريسا»، وليس خافياً أن القيد الذي أضيف آخر البيت، قد حمّل البيت بدلالات شتّى، منها الإشارة إلى نبي اللّه إدريس، والإيماء إلى معاني الدّرس والتّفكّر، ومتابعة الأثر وترسُّم الخطى في رسوم الماضي وآثار السّالكين، وتبقى المهمّة الأساسيّة لهذا القيد «في حِجْر إدريس» تتركّز في صرف المتلقّي عن المعنى المباشر لقوله «ترى شمساً»، وإغرائه بالبحث عن معنى مضمر للشّمس المقصودة في هذا السِّياق، ولعلّه من الملاحظ أنّ أسلوب المفارقة يسود التَّراكيب في الأبيات السّابقة والتي تليها، فالادّعاء بتحميل الطّواويس على النّوق في هوادج، سيقود حتماً إلى إعمال الذهن في تلك الطّواويس التي تُحْمَل على «العيس» في الهوادج، وتقديم الشّمس التي تدور على فلك، وهي في الوقت نفسه، في حجر إدريس، لا يترك التَّعبير يمرّ دون توقيف وتفتيش، لأنه لا يستقيم وفقاً لعلاقات الدّوالّ ظاهريًّا، وهكذا يستمر النّصّ في تقديم الشّخصيّة الرَّمزيّة، وتحريكها وتنميتها ضمن شروط بناء المفارقة وإمكاناته التَّعبيريّة الإيمائيّة:

تحيي إذا قتلتْ باللحظ، مَنِطقَها ... كأنها عندما تحيي به عيسى

توراتها لوح ساقيها سنا، وأنا ... أتلو وأدرسها كأنني موسى

أسقفة من بنات الروم عاطلةٌ ... ترى عليها من الأنوار ناموسا

إلى آخر القصيدة[1].

فالقتل باللّحظ يقابله الإحياء بالمنطق، وما تمارسه من فعل الإماتة والإحياء يفوق كل تصوّر، بل يرقى إلى مستوى الآيات وخوارق العادات التي هي من خصوصيّات الأنبياء والمرسلين، «كأنها عندما تحيي به عيسى، وتلك المحبوبة النّورانيّة لا معجزة لها خارج ذاتها، فمثلما كان منطقها مبعثاً للحياة بعد الممات، كذلك فإن كتابها المقدس «توراتها» لا يعدو أن يكون «لوح ساقيها» مشرقاً بكل المعارف الربانيّة والحكم الإلٰهيّة، ويدخل التّوجيه للمعنى، أيضاً، في هذا البيت

(1) يُنظر: ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص31.

«وأنا أتلو وأدرسها...»، فهي مختصة بالعارفين الباحثين عن المعرفة والدّرس، وإذن فالشّخصيّة تُقَدَّم عبر النّصّ، ولكن بآليّات البناء المفارقيّ المؤسَّس على التّعارض، والهادف إلى الإيماء بما تحته، ولذلك لا تقدّم تلك الشّخصيّة بصفة إلاّ ذكر ما يقيّدها ويعارضها في الوقت نفسه، فهي «من بنات الروم عاطلة»، وفي الوقت نفسه «ترى عليها من الأنوار ناموسا»، وهي «وحشية ما بها أنس»، ولكنّها وبمفارقة واضحة «قد اتخذت في بيت خلوتها للذكر ناووسا»، وليس عجيباً أن تكون من هذه حالاتها وتلك أوصافها، محيّرة، بل معجزة «قد أعجزت كل علاّم بملتنا»، وسرى هذا العجز إلى علماء الدّيانات الأخرى من رهبان وقسّيسين وأحبار، كان لها كل هذا بما حازت من صفات غريبة، وما تبدّت به من ألوان وأطياف، جعلت المبدع والمتلقّي في آن معاً، في كَدّ وارتباك خلفها وقولهما «سألت إذ بلغت نفسي تراقيها»، وليس بعد ذلك ضيق وشدة، «ذاك الجمال وذاك اللطف تنفيسا»، وعند هذه الذّروة من تأزُّم الحالة التي تحركت نحوها الشّخصيّة الرَّمزيّة معقّدة وملتوية، يأتي التنفيس والانفراج، ويفتح النّصّ مدّة كبيرة لتفريج ذلك الضّغط المتراكب جرّاء التّحرُّك بالشّخصيّة حتّى بلوغ الذّروة، فتكون كوّة الانفراج خاتمة للنّصّ، «فأسلمتْ، ووقانا اللّه شرَّتها»، لقد مرّت تلك الحالة التي بدأ الشَّيخ رصدها منذ واردها الأوّل، ولاحقها في مكوِّنات قصيدته، على رحابة الساحات التي ارتادتها، ووعورة الدّروب التي سلكتها، حتّى وصل، ووصلنا معه، إلى نقطة الانفراج والتنفيس، وكانت في آخر بيت منها «فأسلمتْ».

لقد أمكن، عبر الاعتماد على تحريك الرَّمز وتنميته، اقتناص حالة من نوع فريد، وإدخالها ضمن دائرة التَّعبير أو ادّعاء إمكانه، عن طريق إبداع سلسلة من الصُّوَر المجازيّة المتراكبة والمتداخلة، انطلاقاً من تلك الصُّورة العجيبة للطّواويس التي تحمل في هوادج، وإلى أن يصل النّصّ إلى إعلان التعبئة العامّة، وفي صورة أكثر طرافة وغرابة، إنّها صورة «أجياد الصّبر» التي جهزت «كراديساً كراديساً» ربما في محاولة لقطع الطَّريق على ذلك الركب المنطلق بالمحبوبة، علّ هذه الكراديس تتمكّن من إيقاف الرحيل، أملاً في عودة الوصل وأيام التَّواصل، وما كان بالإمكان التَّعبير عن هذه الحالة الغامضة لولا ما أسماه بعض الدَّارسين «شفرة العلوّ الرَّمزيّة، بحيث يمكن: تمثيل كل ما يمكن إدراكه والتفكير فيه، كما لو كانت اللُّغة تجعله

في متناول اليد»[1]، واعتماد بنية المفارقة يتيح مجالاً أكثر رحابة لتحرك الدَّلالات الرَّمزيّة الموحية، لأنها تنهض أساساً على «مبدأ التّوتّر واستقطاب المتقابلات»، وهو «مبدأ أساسيّ للرّمزيّة الشّعريّة»[2].

إنّ محاولة وصف لحظة الانفصال عن تجربة روحيّة مثيرة والتَّعبير عنها، هي أشبه بمحاولة طفل مشاغب الإمساك بأطياف قوس قزح، عندما تتراءى لعينيه ألوانها الزاهية، فيخالها أمامه، وفي متناول يده، وهي تحلّق هناك في عقد السّموات وهياكل النور، ولايجد المبدع أمامه ـ في حالة كهذه ـ غير لغة الرَّمز سبيلاً للتَّعبير، بما لها من سعة وشمول، فهي لغة «فرديّة وعالميّة، قوميّة وشائعة، موقوتة وأبديّة... مفهومة وعالية على الفهم، منفتحة على اللانهائي...»[3]؛ ولذلك فهي ما يناسب الصُّوفيّ المبدع عندما يقع تحت ضغوط هائلة، تعمل في اتِّجاهات متعارضة ومتعاكسة، إضافة إلى ما يكتنف موضوع التَّعبير نفسه من تدخل وغموض، قد يستعصي على الفهم والإدراك، قبل أن يكون عصيًّا عن الإبانة والظُّهور، والحالة التي نحن بصددها، تروم التَّعبير عن لحظة ومضيّة، تسنّى للشّاعر فيها أن يعود لذاته وهو يجاهد للتمسُّك بالحالة «الوصل»، فوقع تحت دافع التَّعبير عمّا يجد، ليكون في تعارض شديد بين توقه للتَّعبير، وشوقه إلى حالة الوصال واستمراره، فما وجد غير الرَّمز الشّعري يستنجد به لعلّه ينهض بهذه المهمّة المزدوجة بالغة التّعقيد، «والرَّمز الشِّعريّ في نهاية الأمر، جماع لحظة تاريخيّة فريدة مستقلّة بطابع زمانيّ موسوم بالمفارقة، وهو من هذه الوجهة بنية مركّبة على نحو، كلُّه توتّر ومشاقة بين العابر الموقوت والأبديّ الدّائم»[4]، وما من شكّ في أن التَّجربة الصُّوفيّة تنبثق من معاناة كهذه، ويتعسّر أمر البوح بها والتَّعبير عنها، إلى حد قد يقف فيه صاحب الحال مبهوتاً، مدركاً وعاجزاً في آنٍ معاً، بل إنّ غالب تجارب الصُّوفيّة وحالاتهم هي من هذا النَّمط، وما أراه جديراً بالتنويه أنّ الرَّمز والرَّمزيّة المقصودة عند الصُّوفيّة، ليست مماثلة لما ذهب إليه الشُّعراء الرَّمزيّون في الشِّعر الحديث، لأن ذلك جاء نتاج اتّصال وثيق بالنّتاجات الغربيّة،

(1) عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، مرجع سابق، ص114.
(2) المرجع السابق، ص114.
(3) المرجع السابق، ص113.
(4) المرجع السابق، ص114.

وما ساد بها من تيّارات ومدارس، هي نتاج ثقافة وظروف مغايرة للنّتاجات الصُوفيّة التي نحن بصددها، وقد أورد هذا الاحتياط د. عاطف جودة نصر، بشكل واضح وجليّ، اقتبسه متوافقاً معه، حيث نبّه إلى أمرين: «الأوَّل أننا لا نقصد بهذه الرَّمزيّة أنّها على غرار ما استحدثه الشُعراء الغربيّون من أساليب شعريّة تُعَوِّل على البناء الرَّمزيّ... والثّاني أن رمزيّة الشِّعر الصُوفيّ، من حيث تعبيره بأساليب موروثة عن أحوال روحيّة وعواطف إلٰهيّة، ينبغي أن ينظر إليها من خلال تركيب غنوصيّ خاصّ...»[1]، وإن كانت «العواطف الإلٰهيّة» تبدو تركيباً غريباً يصعب فهم مقصوده، ولكن المهمّ في الأمر أن الاحتياط الذي يلاحظ في النّصّ المتقدّم، يزيل أي تداخل محتمل بين الرَّمز عند الشُعراء الغربيّين، والرَّمز المقصود عند الصُوفيّة، وضمن حدود الأساليب الموروثة في التَّعبير، عن أحوال ومشاهد وحالات، يصدر أصحابها عن إيمان غيبي عظيم، يصل بهم إلى حد توهُّم الذي يروم الاتّصال بذلك المطلق والاندماج به، أو حلوله في الكائن البشريّ صاحب الحال، ويظل للخيال الدّور الأبرز في نشوء تلك الحالات، ومن ثم أساليب التَّعبير عنها، «التي صاغها الصُوفيّة في طابعها الذي يميز بالمفارقة واللامعقول والإيغال في التّجريد والاستسرار»[2]، وقديماً قال بعض شعرائهم [الطويل]:

ولا لاحـظَـتْـهُ مـقـلـتـايَ بـنـظـرةٍ   فـتشـهـد نـجـوانـا الـقـلـوبُ الـنـواظرُ

ولـكـنْ جعـلـتُ الـوهـمَ بيـنـي وبـيـنـهُ   رسـولاً فـأدّى مـا تـكـنُّ الـضـمـائرُ[3]

فالمسألة تتعلّق بالوهم، وتعتمد الخيال الخلّاق لملاحقة ذلك المترائي ولا يكاد يبين، بل هو لا يبين أبداً، ولا يتلاشى تماماً، وحينها يقع صاحبه تحت وطأة ارتباك من نوع خاصّ، لا يقدّره إلا من عايشه، أو حاول ذلك على أقلّ تقدير.

وما من شكّ في أن الشَّيخ ابن عربي، قد رام التَّعبير عن حالة كالتي سبقت الإشارة إليها، فما وجد أمامه من سبيل غير أسلوب الرَّمز والإيماء، معتمداً صوراً ورموزاً حسّيّة في منطلقها ومكوِّناتها، تمّ تركيبها وتحريكها بكيفيّة معيّنة، كان

(1) المرجع السابق، ص163.
(2) المرجع السابق، ص 161.
(3) من أبيات أرسل بها أبو الحسين النوري إلى أبي سعيد الخراز؛ ينظر: السراج، **اللمع**، ص319.

اللاعب الأساسي فيها خيال المبدع الخلّاق من جهة، ورمزه المهيمن الذي وظّفه في مجمل الدِّيوان، من جهة ثانية، بحيث أمكن لتلك الصُّوَر والرُّموز أن «تحتفظ بالبنية الحسّيّة، وتحيل في الوقت ذاته، من خلال الرَّمز، على ما لا يضبطه الإدراك الحسّيّ، ولا تصوِّره المخيِّلة إلا متلفعاً بالأشكال...»[1]، ولأجل ذلك يظل الإدراك الدّقيق لمكوِّنات الصُّورة الحسّيّة، وعلاقاتها الظّاهرة أمراً بالغ الأهميّة، للولوج إلى ورائها من الفضاءات الرّحبة التي صيغت للتَّعبير عنها والنُّهوض بها، وبدون فهم دقيق لتلك الصُّوَر ومكوِّناتها لا يمكن أبداً فضُّ مغاليق أختام التَّراكيب الاستعاريّة الموحية، وبخاصَّة وهي تنمو تجاه التّكثيف والتّرشيح، شيئاً فشيئاً، حتَّى تغدو ومضاً تجريديًّا لا يحاط بعوائده، وكوامن أسراره، وقبل أن نغادر أفياء هذه القصيدة المكتنزة، يتوجّب تركيز مزيد من الضَّوء على تلك الصُّورة الغريبة الفريدة، حين صور الشَّيخ ابن عربي «الحكمة الإلٰهيّة» التي يلاحق فيها ويروم، «شمساً على فلك في حِجر إدريس، لأن هذه الصُّورة تنهض على بنية المفارقة في المقام الأوَّل، ويتضح ذلك بتفحُّص مقطعَي الصُّورة «شمساً على فلك»، «في حِجر إدريسا»، فالمفارقة أن تُرى تلك الشّمس العالية المشعّة من مدارها، وهي ترتمي في حِجر إدريس، ومع هذه المفارقة ينبجس نهر الإيماء بما وراء الصُّورة الحسّيّة، لأن المتلقِّي يرفض بداهة المعنى السّطحيّ لهذا التَّركيب، ومن ثمّ يتّجه به نحو مقصده العميق ذلك الكامن في المسكوت عنه، فالشّمس هي تلك الحكمة الإلٰهيّة المتجلّية، وربطها بحجر إدريس إشارة ذكيّة، وعلامة تحويليّة إلى ذلك المعنى المقصود، لأن النّبيّ إدريس ـ عند الصُّوفيّة ـ هو معلِّم الحكمة العرفانيّة ورمزهم إليها، ولقد ذهب بعض الدَّارسين إلى الخلط بينه وبين «هرمس» ذلك الفيلسوف الشّهير بكثرة الدّرس ودوام الاطِّلاع[2].

وفي قصيدة أخرى يعمد الشَّيخ إلى الاعتماد على شخصيّة متخيّلة يحرّكها في بنائه، رامزاً إلى ما عُهِد عنه من أحوال ومواجد، تلك هي قصيدته التي جاءت تحت عنوان «عربيّة عجماء»، وهذه قصيدة من قصائده الطِّوال نسبة إلى قصائد الدِّيوان ومقطوعاته، وهي أيضاً، من القصائد التي يهيمن على أجوائها الرَّمز

(1) عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، مرجع سابق، ص195.
(2) المرجع السابق، ص198.

الأساسيّ في الدِّيوان «نظام»، فهي وإن بدت في أبياتها الأولى تصف «غادات حسان» دون تحديد أو تعيين، وهي طريقة باتت معهودة مألوفة عند الشَّيخ ابن عربي في ترجمانه، غير أنها ما لبثت أن تتجه إلى القصد من هذه القصيدة، في معناها السّطحيّ على أقل تقدير، يقول [الكامل]:

بأبي الغصونَ المائلاتِ عواطفا — العاطفاتِ على الخدودِ سوالِفا
المرسلاتِ من الشُّعورِ غدائراً — اللينات معاقداً، ومعاطفا
السّاحبات من الدّلالِ ذَلاذِلاً — اللابساتِ من الجَمالِ مطارفا
الباخلاتِ بحُسنهنّ صيانةً — الواهباتِ متالداً ومطارفا
المونقاتِ مَضاحِكاً ومباسماً — الطّيّباتِ مقبَّلاً ومَراشفا
السّاتراتِ من الحياء محاسناً — تَسبي بها القلب التّقيَ الخائفا
المُبدياتِ من الثغور لآلئاً — تَشفي بِريقتِها ضعيفاً تالفا
الراميات من العيون رواشقاً — قلباً خبيراً بالحروب مثاقفا
المطْلِعاتِ من الجيوب أهِلّةً — لا تُلْفَيَنَّ مع التمامِ كواسفا[1]

بهذا الوصف، تستهل القصيدة أجواء مفعمة بالشّبقيّة والحنين إلى كل مكوِّنات الأنثى وسماتها وأوصافها، غير أن اللّافت في معظم أبياتها نوع من المقابلة والتّقسيم، وهو ما يؤكِّد قيام مجمل الدِّيوان على بنية المفارقة، التي تتأسّس، ضمن ما تأسّس عليه، على أسلوب التّقسيم والتّقابل، «المائلات - العاطفات، المرسلات - اللينات، الساحبات - اللابسات، الباخلات - الواهبات، المونقات - الطيبات، الساترات - المبديات، الراميات - المطلعات»، ولعلّ التّحليل فيما تقدّم يغني عن كثير من التّفصيل في هذا الخصوص، وأحسب أنه من المفيد التّوقّف عند بعض الأبيات المتقدّمة، وبخاصّة تلك التي تأسّست على أسلوب المقابلة الصّريحة، إشارة تحويليّة إلى ما ينبغي مراعاته عند محاولة استكناه النّصّ، والبحث عن خباياه والكامن في أثنائه، إذ لا مناص من التّوقف أمام أولئك:

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص144.

المرسلات من الشُّعور غدائراً اللّينات معاقداً ومعاطفا

فأي نوع من الشُّعور قصد؟ وبخاصّة وأن الغدائر المرسلة هي بعض تلك الشُّعور وليست كلّها، وما علاقة هذا بِلِين المعاقد والمعاطف؟ لا ريب أن عطور الأنثى فوّاحة في أرجاء النّصّ بتمامه، وهو ما يوجّه إلى إمكان حمله على معناه الظّاهر، وصرف الذهن عن أيّ تخمين أو احتمال، غير أن ورود بعض الإلماعات الذّكيّة لا يساعد على السّكينة والاسترخاء، بل يحفّز باتّجاه مغاير، يغري بالبحث ويحثّ على التّفتيش والتّنقيب، وجرياً على طريقة القوم في التَّعبير، يتّجه البحث نحو «المعارف الإلٰهيّة» التي ينشدها المتصوّفة ويرومون التَّعبير عنها، وعندها يمكن القول اتّكاءً على بعض شروح الشَّيخ ابن عربي، أن تلك النعوت إنما كانت لتلك «المعارف واللطائف» التي قد تكون تبدّت على نحو ما، يعلو على التّعيين، ويتعسّر معه الوضوح والإبانة، فكان أن «كنّى بها عن العلوم الخفيّة والأسرار المكتمنة التي لا يستدل عليها إلا بضرب من التّلويحات البعيدة لنزاهتها...»[1]؛ وبهذا التّوجيه يمكن فهم دخول «اللّينات ـ عواطفا ـ العاطفات ـ معاطفا» في هذه السّياقات لتؤدّي جميعها معاني التّعطف واللِّين والرّحمة بمن حلّت به هذه «المعارف واللّطائف»، حين نزلت من سموّها إلى دنوه البشريّ، «إنّها وإن كانت صعبة المرام من حيث نزاهتها، إذا رمناها نحن، من حيث نحن، فهي سهلة التّناول لكرمها وعطفها ونزولها إلينا جوداً ورحمة»[2].

وفي هذا التّوجيه، ينسجم الشَّيخ ابن عربي، مع مجمل المذهب الصُّوفيّ بالخصوص الذي يتمسك بفهم خاصّ لقوله تعالى: ﴿قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ﴾ [الحاقّة: 23]، ويبالغ في الاتّكاء على مقولة «العلم اللّدنيّ» استناداً إلى ما ورد في القرآن الكريم، بشأن بعض عباد اللّه الصّالحين، ﴿ءَاتَيْنَٰهُ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَعَلَّمْنَٰهُ مِن لَّدُنَّا عِلْمًا﴾ [الكهف: 65]، ولذلك نرى الشَّيخ ابن عربي يعقّب على الآية الكريمة بقوله: «فلم يذكر له تعلّم في تحصيل شيء من ذلك، وجعل الكل منه امتناناً وفضلاً»[3].

(1) المصدر السابق، ص144.
(2) المصدر السابق، ص144.
(3) المصدر السابق، ص144.

من الأبيات التّحويليّة المهمّة التي أراها قمينة بالتّدبر والتّأمل، وإن كانت القصيدة كذلك في مجملها، قوله:

البـاخـلات بـحـسـنـهـن صـيـانـةً الـواهـبـاتِ مـتـالـداً ومـطـارفـا

فأولئك الموصوفات يجمعن بين النّقيضين، وكل عظيم محل للنّقائض والمتناقضين، فهن يجمعن بين «البخل ـ والوهب»، ولذلك يمكن وصفهن، وفي الوقت نفسه، «الباخلات ـ الواهبات»، غير أن القيود والمتمّمات التي ترد عقب هذه الأوصاف تساعد في تجلِّية الأمر، فالبخل في حالة هؤلاء ليس بخلاً، بل هو صونٌ وضنٌّ، والوهب والإعطاء أيضاً متنوِّع متمايز، بين الطّريف والتّالد، وعند هذا يتوجب البحث عن توجيه مناسب للمقصود من هذه التَّراكيب، وهذا أيضاً يؤكد ضرورة الانصراف عن المعنى المباشر لمقاصد الغزل والتّشبيب بنوعيه الحسّيّ والعفيف، والغوص إلى ما وراء ذلك من تلك المعارف والتّنزُّلات التي أشار إليها الشَّيخ في مقدِّمة ديوانه، وفي هذا التَّركيب إشارة إلى مقولة تداولها الصُّوفيّة، «لا تعطوا الحكمة غير أهلها فتظلموها»، ومن هذا الجانب فإن تلك «المعارف واللّطائف» تعزّ على غير أهلها، فتصبح كالبخيلة المتمنّعة، وهي صفة محمودة في «الغادات الحسان»، وكثيراً ما تغنّى الشُّعراء بالحياء والخفر، والبخل والتمنّع، ولعلّ من خالف هذا السّمت من نعوتهم لمحبوباتهم، مثّل خروجاً ومروقاً، وكان محلاً للاستهجان والتندر، وتظل التّعليقات التي ذُكرت حول بيت عمر بن أبي ربيعة الشهير «ثم اسبطرت تشتدّ في أثري...» خير شاهد على ما تقدّم، فالجمع بين البخل ونقيضه في البيت، يحرّك المؤشّر الدَّلالي في اتِّجاه مغاير، عمّا ألفه شعراء الغزل حتّى العفيف منه، فصويحبات أولئك كنّ يداومن التّمنّع، أمّا هذه الأوانس فإنهنّ يزاوجن بين النّقيضين في آنٍ معاً، وهذا يستدعي فهماً دقيقاً لطبيعة الموصوفات بكل هذا الحسن واللين والعطف، وما يتركب في طبائعهن من تناقض وعدم انسجام، وليستقيم البناء يتوجب صرف المعنى العميق إلى تلك «المعارف الإلٰهيّة والتنزُّلات الرُّوحانيّة»، وحينها تصبح تلك العلوم سهلة ممتنعة في وقت واحد، ممتنعة لأنها «لا تستحق أن تكون عند من لا يعرف قدرها، فهي علوم مشاهدة لا علوم استدلال»[1]، وهي سهلة، تعطفاً ورحمة، لمن سلك هذا

(1) المصدر السابق، ص145.

الطَّريق، يلتمس علماً لا يكفي فيه التّحصيل، ولا يأتي به النَّظر والدَّليل، بل إنّ هذه المعارف والعلوم قد يعزّ شهودها على أكثر العقلاء الذين يتقيّدون بطرق التّحصيل المعروفة؛ أما حين يسلك العارفون طرقها، ويتعرّضون لنفحاتها، فإنّها تغدو سهلة متاحة، «فيعرفون منها على قدر ما أعطاهم نظرهم الذي هو هِبَتُهم، وكنّى عنها بالمتالد والمطارف، وهو المال القديم والمحدث، تعبيراً بالقديم عن كل عالمٍ عَلِمَ أمراً ما، بدليل نصبه غيره... وبالحديث عمن امتنّ اللّه عليه في علم ما، بنصب دليل لاح له من فكره الصحيح لم يستفده من غيره...»[1].

من الأبيات التي أحسبها تمثل إشارات إيمائيّة في الحقول الدَّلاليّة لهذا النّصّ، قوله:

الساتراتِ من الحياء محاسناً تَسبي بها القلب التقيَّ الخائفا

المُبدياتِ من الثغور لآلئاً تَشفي بريقتها ضعيفاً تالفا

إذ يتبدّى للوهلة الأولى، التّعارض بين البيتين «الساترات ـ المبديات»، وبالتّركيز على القيود اللاّحقة لهذه الأوصاف المتعارضة ظاهريًا، يمكن أن يتكشّف المشهد عن شيء أعمق من التّعارض الظّاهري، فحالة السّتر تلك إنما تأتي حياءً لا لأيِّ شيء آخر، ومع حالة السّتر لتلك المحاسن فإنّها «فعولٌ بالألباب ما تفعل الخمرُ»، فهي قادرة أن تجعل القلب التّقي الخائف سبيًا عندها، ورهناً بإشارتها، ومع حالة السّتر تنجدل حالة الإظهار والإبداء، فالحال بين احتجاب وسفور، وما ظهر من أولئك الموصوفات ينبئ عمّا خفي وستر، فتلك اللآّلئ البراقة لا بُدَّ أنّها تذيب ريقاً أشبه بماء الحياة وإكسير الوجود، ومن شأنه أن يشفي الضعفاء، وربما أعاد الهالكين إلى حرارة الحياة مجدّداً، أو أحسب أن كل مفردة في البيتين قد اختيرت ورُكِّزت بعناية فائقة، فالسّاترات تقابلها المبديات، والقيد: من الحياء، يناظره: من الثغور، ومحاسناً توازيها لآلئاً، وتسبي تقابلها تشفي.. وهكذا، وليس خافياً ما في هذه المقابلات والتّقاسيم من الجمال والتأنّق من جانب، وما تحمله، وهو الأهم، من ظلال للمعنى الضّمني والمضمر، من جانب آخر، «وهذه

(1) المصدر السابق، ص145، بتصرف.

المحاسن إذا تجلّت لقلب التّقيّ الخائف أخذته عن نفسه، وهيّمته فيها. . .»[1]، ولعلّ شيئاً من هذا قد حصل للشَّيخ ابن عربي، فقضى عمره في ملاحقتها، وشغف التَّعبير عنها، وعن مواجده نحوها، يقيناً منه أن العارف «إذا حصلت له هذه المعارف، أذهبت علل الجهالات والشّبه والشّكوك عنه» فما يعود له من وجود إلاّ للواحد المعبود به.

قبل أن يصل السِّياق النَّصّيّ إلى القصد من التَّوظيف الرّامز لهذا الحضور الأنثوي الطّاغي، يركّز بيتاً هو من الأهمّيّة بمكان في هذه القصيدة، وذلك بقوله:

المطلعاتِ من الجُيوبِ أهلةً لا تُلْفَيَنَّ مع التّمام كواسفا

فالنَّظرة السّطحيّة قد تدرج هذا البيت ضمن دائرة الغزل الحسّيّ، وتذهب إلى ما اعتاده الغزليّون من ملاحقة مفاتن المرأة، والسّعي إلى تصويرها بوسائل شتّى، وعلى هذا الفهم فإن الكاعب الحسناء لا بُدَّ وأن يكون بصدرها ما يشبه الأهلة، تقوّساً وارتفاعاً، غير أن ذلك لا يستقيم لأنه غير مقصود من جانب، ولا يتّفق وسائر السِّياق من جانب آخر، كما أن الوصف الذي أردف بعد «أَهِلّة»، ينفي كونها من جنس الأهلّة المعهودة في أفلاك السّماء، أو في صدور الكواعب، تنكير لفظة «أهلة» يسمح بهذا، ويفتح الباب أمام احتمالات عديدة، الأقرب منها ما سبق بيانه، أمّا القيد التَّركيبي اللاّحق لهذه اللَّفظة المثيرة في سياقها فإنه يعمل على توجيه المعنى إلى ما هو أبعد وأعمق، لأن الأشياء المحسوسة من طبيعتها أن تنحدر نحو الذّبول والاندثار، «ولكل شيء إذا ما تم نقصانُ»، أمّا هذه الأهلّة الطّالعة «فلا تُلفينّ مع التمام كواسفا»، وإذن فهي تخالف طبائع الأشياء والمحدثات، وهي تغاير طبيعتها وديدنها، لأنّ تطور الأهلّة وغيابها أمر محتّم في الأحوال الاعتيادية، لأجل ذلك كان هذا البيت علامة بارزة في سياق هذا النّصّ، «لأن سبب كسوف الهلال إنما هو ظل الأرض في ترتيب نشأة العالم»، وفيه ما فيه من معاني الانقياد لإرادة المدبّر الحكيم جلّ وعلا، وهو في الوقت نفسه، «سببه التجلّي الإلٰهيّ، فيخشع فيظهر ذلك الخشوع عليه. . . (ما تجلّى اللّه لشيء إلا خشع له)[2]»، ومع ذلك

---

(1) المصدر السابق، ص147.

(2) المصدر السابق، ص148.

كلّه، ومع إلمام الشَّيخ ابن عربي الدقيق بقوله تعالى: ﴿وَٱلْقَمَرَ قَدَّرْنَٰهُ مَنَازِلَ حَتَّىٰ عَادَ كَٱلْعُرْجُونِ ٱلْقَدِيمِ﴾ [يس: 39]؛ فإنّ هذه الأهلّة التي تبديها تلك «الغادات» تظل كما هي بهاءً واشراقاً، ولعلّ المتلقّي عند هذا التّركيز يدرك أنّ المعنى العميق للبيت وتراكيبه، وتماشياً مع السِّياق الذي زرع فيه، إنما يشير إلى تلك المعارف والعلوم التي تحصل للعبد بالمشاهدة والتجلّي، وعندها يستقيم «قوله: لا يعتري تلك الأهلّة كسوف...، لأنها لم يبقَ لها شهوة طبيعيّة تحكم عليها فتحجبها...»[1]، وعلى هذا الفهم تندرج هذه القصيدة ضمن نسيج الدِّيوان العامّ، مع حضور غامر للأنثى في تجلّيات وأوصاف شتّى، بما يمثله ذلك من توظيف رمزيّ لهذا الحضور، بحيث «يبدي الرَّمز نفسه في أنماط شعريّة مشرّبة بطابع شهوانيّ، وفي تراكيب من الصُّوَر والاستعارات المسقطة من خلال الرَّمز على سياق التَّجربة الرُّوحيّ»[2].

ومع ما اتّسم به هذا التَّوظيف الرّامز من اتِّساع وشمول، بحيث أضحى وكأنه يتوجّه إلى كل امرأة بنظرة اشتهاء ورغبة، لكنّه يتركّز في حقيقة توظيفه، حول ذلك الرَّمز الأساسيّ الذي انطلق منه الشَّيخ في إنشاء هذا الدِّيوان، «فكل اسم أذكره فعنها أكنّي، وكل دار أندبها فدارها أعني»؛ ولذلك نراه يدلف إلى ذلك الرَّمز، أو يعود إليه بعد مرور اثني عشر بيتاً من التعميم والتعمية، فها هو يقول:

يا صاحبيّ بمهجتي خمصانةٌ ... أسدتْ إليّ أيادياً وعَوارفا

نُظِمتْ نظامَ الشّملِ، فهي نظامُنا ... عربيّةٌ عجماءُ تُلهي العَارفا

مهما رَنَتْ، سلّتْ عليك صوارماً ... ويُريكَ مبسمُها بريقاً خَاطفا

فما من شكّ أن الرَّمز المقصود في هذه الأبيات هو تلك الفتاة الحسناء، فارسيّة الأصل عربيّة اللِّسان، التي عرفها الشَّيخ وألفها، وكانت دافعاً مباشراً وظاهريًا لإنشائه هذا الدِّيوان، ولذلك فهو يجعلها من أخصّ المنح الإلٰهيّة التي حباه اللّه بها، لأنها أثارت في نفسه كوامن الشَّوق، فأرهفت حسّه، ووثّقت صلته بنفسه وبربّه، فقد «أسدتْ إليه أيادياً وعوارفا»، أي أياديَ بيضاء وأفعالاً من

(1) المصدر السابق، ص148.

(2) عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، مرجع سابق، ص227.

المعروف والخير، وبذلك توحّد ذاتيًا وفكريًا، فانتظم شمله بعد تشتُّت وضياع، ويبدو في البيت الثّاني من الأبيات السّابقة مدى لهفة الشَّيخ إلى تلك «الفتاة» الرَّمز، وحرصه على ترديد اسمها، كلفاً بها، وحرصاً على قديم عهدها، وسابق ودّها «نظمت ـ نظام ـ نظامنا ـ عربيّة ـ عجماء»، كل ذلك من أسمائها وأوصافها، وقد سيق لأجلها، وتمسّكاً بأهداب العلاقة معها، ويلاحظ دقّة التّوليف وبخاصّة بين «عربيّة ـ عجماء»، واعتماده مبدأ التّعارض إعمالاً لأسلوب المفارقة وتشغيلاً لآليّاته في تقديم المعاني وظلالها، بكيفيّة مخصوصة، لا يعيها إلا من واكبها، وكابد في سبيل الوصول إليها، وإنما احتفى الشَّيخ برمزه على هذا النَّحو، لِما باتت تمثّله تلك الفتاة، في المكوّنات النَّصّيّة وغير النَّصّيّة، لهذا الدِّيوان من أهمّيّة بالغة، قد ينهار بناؤه برمّته إذا أخفق الرَّمز في تأدية الدّور الذي أنيط به، واستُدعي لأجله، يقول د. عاطف جودة نصر، في معرض تعليقه على هذا البيت، «ولسنا بحاجة إلى أن نؤكّد أن قول الشّاعر: يا صاحبيّ بمهجتي خمصانةٌ. . .إلخ الأبيات، إنما هو تلويح رمزيّ إلى «النظام». . . بوصفها تجسداً حيًا للحكمة العلويّة، وليس استقرارها في مهجته إلا رمزاً على أن الأشكال والصُّوَر الحاملة للتجلّي، تطفو على تيّار خيال وشعور وتمثّلات شخصيّة»[1]، وبصرف النَّظر عن الدّافع الحقيقيّ لاستقرار تلك الفتاة «نظام» ومتعلّقاتها، بمهجة الشَّيخ ابن عربي، فذاك شأن خاصّ، فإن المسلّم به، أن تلك الفتاة قد باتت تمثل رمزاً فنيًا ـ عند الشَّيخ ابن عربي ـ في بنائه لهذا الدِّيوان، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده، من الإشارة، من قريب أو بعيد، إليها، وما أورثته الشَّيخ من المعارف والعلوم، بدافع من جمالها الحسّيّ والمعنويّ، «. . . لقد أوقفني حصولها على معرفة ذاتي بذاتي لربي وذاتي، فجمعتني عليّ، وجمعتني بربي، فانتظم شملي بنظمها. . .»[2]، ومن هنا فإن جميع الأوصاف التي أُسبغت على أولئك الموصوفات في الأبيات المتقدّمة، إنما استقت من أوصاف هذه «الغادة»، وجاءت على هيئة إسقاطات، واعية أو غير واعية، على من سواها من الغادات والحسناوات، «إن هذه المعارف التي وصفها همتني منها معرفة واحدة لطيفة برزخية»[3]، وكأنّ أولئك جميعاً قد ابتسرن في

(1) المرجع السابق، ص228.

(2) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص148.

(3) المصدر السابق، ص148.

هذه، أو أنّ هذه قد تفتقت عنهنّ جميعاً، فكان كل ملمح من ملامح الجمال فيها متجسّداً في واحدة منهنّ، وبذلك يمكن تفعيل هذا الرَّمز المهيمن، «في ضوء فكرة الانشقاق هذه، وما تضمَّنه من تمثل لتجلّي العلوّ والحكمة الإلٰهيّة في الصُّوَر والأشكال... في تجاوز هذا المظهر صوب اللامتناهي والفكرة المطلقة والجمال الحقّ...»[1]، وهو بعض ما يمكن أن تحقّقه الشّخصيّة الرّمز، إذا ما أحسن اختيارها وتوظيفها وتحريكها، ولعلّ الشَّيخ ابن عربي قد نجح في معظم ما تقدم في بعض قصائده، مع الأخذ في الاعتبار بتفاوت التَّوظيف، وتباين أوجه التّفعيل والتّحريك، من قصيدة إلى أخرى، تبعاً لطبيعة التَّجربة ومقتضيات الحالة، وقتاً وزماناً ومكاناً.

ويظل الشَّيخ ابن عربي ـ كعادته ـ ملاحقاً هذه «اللّطيفة الربّانيّة» التي ما تكاد تظهر إلا لتختفي من جديد، ولا تحضر إلا لتعود للترحال والتّلاشي؛ وهو يمازج بين الرَّمز الحسّيّ «نظام» وتلك الواردات المعنويّة والرُّوحيّة، فتلك الفتاة «العربيّة العجماء» شكّلت رمزاً مناسباً لأحواله ومكاشفاته، لجوامع عديدة بينهما، سواء من حيث لطافة المعاني والإشارات، أو من حيث التمنّع والاحتجاب، وأيضاً فيما يتعلّق بحضور الأطياف وسرعة الغياب والتّلاشي، بحيث تداخل الأمر على الشَّيخ ـ وفقاً لهذه الصّياغة ـ أهو يتوق إلى تلك «المعارف واللّطائف» أم يشتاق إلى تلك الفتاة، وقديم عهدها، وكريم ودّها، وعلى هذا فلا سبيل أمامه غير التّرحال الدّائب المستمرّ دون كلل أو قرار:

حتَّى أُسائلَ أين سارت عيسُهُمْ   فقد اقتحمتُ مَعاطِباً ومَتالِفا

ومعالماً ومجاهلاً، بِشِمِلّةٍ   تشكو الوجى، وسباسباً وتنايفا

مطويةِ الأقرابِ أذهبَ سَيرُها   بحشيثه منها قُوىً وسدايفا

فكل شيء هَيِّن في سبيل الوصول، ومن أجل الوصال مع الأحبّة الظّاعنين أبداً، فكان أن كدّ السّير، وأرهق الرّاحلة حين دفعها إلى السير حثيثاً سعياً خلف مواكب الأحبّة، حتّى أدرك رواحلهم بموضع ما:

---

(1) عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، مرجع سابق، ص227.

يـقـتـادهـا قـمـرٌ عـلـيـه مـهـابـةٌ فطويتُ من حذرٍ، عليه شراسفا

قمرٌ تعرّضَ في الطّواف، فلم أكنْ بسواه، عند طوافه بي، طائفا

يـمـحـو بـفـاضـل بُـردهِ آثـارَه فتحارُ لو كنتَ الدّليلَ القائفَا

بهذه الأبيات تختم هذه القصيدة، وقد تحركت بالرُّموز، الموظّفة في أثنائها بين تعميم وتخصيص، وكأنها تتحرك في دوائر متواليّة لتصل إلى المركز الذي انطلقت نحوه، ولعلّها انطلقت منه، وعندها تتراقص الأطياف وتتداخل الرُّموز والشّخصيّات، فتأخذ في التّلاشي والغموض، ويعاود الشّاعر كدّه خلفها، علّه يظفر ببعض وصال منها، لتظهر له، بعد عناء ومكابدة، في ثوب جديد ولون مغاير، إنّها في هذه اللّوحة الأخيرة «قمر عليه مهابة»، وما يكاد الشّاعر يظفر بهذه السّانحة المشرقة حتّى يطوّقها بحنايا الضّلوع، ولعاً بها وحذراً عليها، «فطويت، من حذر، عليه شراسفا»، وبهذا يصبح الشّاعر وأحبّته كياناً واحداً، يطوف كل منهما بالآخر، ويسري نَفَس الصُّوفيّة حارًا في صياغة ذلك المشهد المثير:

«. . . . . فلم أكن بسواه، عند طوافه بي، طائفا»

ومع هذا القرب الذي يصل حدّ التّداخل والتّمازج تنتفي الحدود، ويتعذّر التّحديد والتّعيين، فما يعود من وجود لأيٍّ من مكوِّنات المشهد، يمكن نعته أو الإشارة إليه، ليقف «العالم في مقام الجهل والعجز والحيرة، وليعرف العارفون ما طلب منهم من العلم به، وما لا يمكن أن يعلم منه فيتأدّبون، ولا يتجاوزن مقاديرهم»[1]؛ ولايبقى أمامهم غير الحيرة والتّردّد والارتباك، إزاء هذا الذي يأتي ولا يأتي، ويدرك ولا تحيط به الصّفة، فيقف الواقف صاغراً، بعد أن فقد كل حيلة أو دليل، من عقل أو غيره، لأن ذلك المقصود يمحو الدَّليل كما يقيمه، ويبطل قوانين العقل في الوقت الذي يعليها، ويحرِّض عليها «يمحو بفاضل بُرْدِهِ آثاره»؛ فكيف لمن رام السّبيل الوصولُ» ومن أين له بدليل أو خبير؟ «فتحار لو كنت الدَّليل القائفا»، وهكذا تكون خلاصة هذه البنية الرّامزة، للتَّعبير عن حالة من حالات الوصال، مزيداً من الحيرة والتِّيه ليتواصل مشوار البحث، ويتضاعف الشَّوق لحالة الوصول والارتواء، وهي لحظة قد لا تتحقّق أبد الدّهر، وكلُّ هذا

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص150.

من نواتج «الدّراميّة الشّعريّة التي تدق أبواب الصّدام لكنّها لا تحسمه، وتتجاوز عتبته دون أن توغل فيه، وتجوس خلاله دون أن تسكن فيه، وتثير دواخله دون أن تصل بهذه الإثارة إلى الذّروة التي تستهدفها الأبنية السّرديّة..»[1].

أحسب أن متابعة حركة الرّموز والشّخوص، عبر هذه البنية المفارقيّة، قد أسفرت عن أسلوب متراكب، يتصاعد تدريجيًا ويصاعد معه درجة التّوتّر في أجواء النّصّ، ويقود، في الوقت نفسه، إلى خلق حالة مشابهة عند متلقّي النّصّ وفق هذا الفهم، وعبر هذه الطّريقة في المعايشة والتّحليل، ويبقى أن يتوجه البحث إلى ملمح آخر من ملامح البنية الدّراميّة للمفارقة، في القصيدة الصّوفيّة، من خلال تلمّس آثارها في تشكيل الزّمان والمكان، وتوزيع الظّلال والأضواء والألوان، في جنبات الصُّوَر والمشاهد، المكونة لهذه البنية، والنّاهضة مسرحاً حيًّا لحوادثها وأحداثها، بعد أن يجري نقلها من حالات مجرّدة إلى أحداث مجسّدة مشخّصة.

3 ـ في تشكيل الزّمان والمكان

لا شكّ أن التّجاذبات الدّراميّة النّاشئة عن بنية المفارقة، بالوصف الذي سبق بيانه في غير موضع، تمتد تداعياتها لتشمل الزّمان والمكان، الواقعيّ أو المتخيَّل، الذي جعله المبدع حَيِّزاً للنّصّ، وساحة لأحداثه ومواقفه وأحواله، ولتعمل ـ من ثَمّ ـ على تشكيله وفقاً لذلك التّجاذب والتّصادم، ولأجل ذلك فإن الأسلوب التّركيبيّ للنّصّ المفارقيّ يستعين ببعض «الأدوات المشحونة بكمٍّ وافر من التّناقض، وهي ـ غالباً ـ أدوات ثنائيّة ذات طرفين متصادمين بطبعهما...»[2]، ليسري هذا التّصادم في أوصال النّصّ، ومكوّناته، وتتبدّى آثاره، بشكل جليّ في حيِّز النّصّ زماناً ومكاناً، وقبل أن يشرع البحث في التّعرُّض لبعض قصائد **التّرجمان**، ومتابعة التّحليل في تداعيات المكوِّنات الدّراميّة في أثنائها، ينبغي التّوقف أمام الزّمان والمكان في النُّصوص الشِّعريّة.

إن الزَّمان والمكان المقصود هنا ليس الزّمن المعتاد الذي شأنه أن يؤرِّخ للحدث أو الحالة، أو يحدّد زمن وقوعها وأمد استمرارها، وكذلك الشّأن فيما

(1) محمد عبد المطلب، **كتاب الشعر**، مرجع سابق، ص119.

(2) المرجع السابق، ص120.

يتعلّق بالمكان، وبخاصّة فيما يتعلّق بالنّتاجات الصُوفيّة التي تغاير معظم فنون القول المعهودة، وفي مختلف الفنون والأغراض، قد يبدو الأمر مقبولاً إذا تعلّق بالأعمال الدّراميّة الخالصة، كالمسرحيّة والرّوايّة والقصّة، فمعظم هذه الأجناس تقوم على تحديد الزّمان والمكان، وأحياناً، بشيء من التّفصيل، أما النُصوص الشِّعريّة، والصُوفيّة منها على وجه الخصوص، فلا يتوقّع فيها ذلك، وليس من ضمن شروطها أو مزاياها، لأنها: أولاً تعالج أحوالاً ومواقف هي شأن الدّاخل، والدّاخل يقوم على المعنويّ والمجرّد، ولا وجود للحسّ فيه إلا باعتباره وسيلة أو رمزاً؛ وثانياً لأن الزّمن والوقت عند المتصوِّفة يعني ضروباً من الفهم ترتفع به عن التَّحديد أو التّعيين، بل إنّه يدخل ضمن أحوالهم الخاصّة التي لا يشاركهم فيها غيرهم، ولاينبغي أن يطّلع عليها سواهم، وعلى هذا فليس مقصوداً، في هذا المبحث، افتراض تكامل البنية الدّراميّة في شاعريّة المفارقة، بل المقصود هو سيادة أجواء التّناقض والتّوتّر مجملُ مكوّنات النّصّ، بما يعني أنها تتغلغل إلى زمانه ومكانه، كيفما كان ذلك الزّمان والمكان، وتبعاً للفهم الذي يتأسس عليه، وبذلك يتم تجاوز الزّمن الحقيقيّ، والمكان الحقيقيّ، بوصفهما المعهود في الأعمال الدّراميّة، بحيث يبدو كلٌ منهما «محدّد الأبعاد، معلوم الهويّة، تتعامل فيه الشّخوص وفق شروطه بالنّسبة لها...»[1]، فهذا مما يناقض شروط الشِّعريّة، وظروف الإبداع، فالحالة الشّعريّة تقوم على الحدس، وتنطلق من المجهول، وتروم اللانهائيّ وغير المحدّد أو المحدود؛ وتلك مطالب ومحدّدات لا يستوعبها التَّحديد والتّعيين، وتسمو هي أيضاً على الشُروط المسبقة، والقيود الخارجة عن مثيرات انبعاثها، وملابسات إنتاجها، وبذلك لا يمكن أن يقيّدها الزّمان والمكان «الذي تقوم العلاقة بين أبعاده بطريقة منطقيّة، تترتّب فيها النّتائج على الأسباب، وتؤدّي فيها الأسباب إلى النتائج»[2]، غير أن النّصّ الأدبيّ، شعراً أو نثراً، لا بُدَّ له من زمن ينتظمه، ومكان يتجسّد فيه، ويحوي أحواله وأحداثه، ولأجل ذلك يتمازج التّصوير بالخبر في الأعمال الأدبيّة عموماً، وإن كانت هذه الأسس والمكوّنات تبدو واضحة في بعض النُصوص، غائرة في بعضها الآخر، تبعاً لطبيعة

(1) سعيد شوقي، **بناء المفارقة في المسرحية الشعرية**، مرجع سابق، ص162.
(2) المرجع السابق، ص162.

النّصّ وجنسه الذي ينتمي إليه، ففي القصّة القصيرة والرّواية فضلاً عن الأعمال الدّراميّة والمسرحيّة، يكون عنصرا الزّمان والمكان على درجة عالية من الأهميّة والوضوح، في حين تخفت تلك الملامح في النُّصوص الشِّعريّة، بل قد تقترب من التّلاشي في نماذج معيّنة، وإن كانت لا تتلاشى تماماً لكنّها تتماهى وتتطاول بقدر يجعلها أشبه بعدم التَّحديد والتّعيين، فالنُّصوص جميعها تعتمد «الصُّورة والخبر» وسيلة للنّقل والتَّعبير، وتختلف في كيفيّة التَّوظيف والتّقديم، للأحوال والأحداث وأيضاً للفضاءات التي تتخلّق أو تدور فيها؛ وإذن فالأمر يحتاج إلى نوع من التّمييز بين الزّمن الخارجيّ الواقعيّ، وبين زمن النّصّ وما يعيه مبدعه ويريده، زمناً له ولنصّه الأدبيّ، وكذلك الفضاء أو البعد الجغرافيّ للنّصّ.

في النُّصوص الشِّعريّة ـ على تفاوت فيما بينها ـ يكون التّصوير المكثّف هو المعادل والمعوِّض لبعدَي الزَّمان والمكان في الأعمال الأدبيّة الأخرى، ونجاح الشّاعر في التّصوير الدّقيق المكثّف المؤثّر يعد الخطوة الأولى على طريقه في محاولة نقل أحواله وتجسيدها؛ بما يتيحه التّصوير من إمكانيّة الإمساك بطيف المترائي الغائم، أو تخيُّل ذلك على أقلّ تقدير، والتّصوير، وكما هو معلوم، لا يركّب الصُّورة أو المشهد من عدم، ولكنّه يعتمد أشياءَ ومكوِّنات خارجيّة حسّيّة غالباً، ويعيد تشكيلها وفقاً لحالته، ومقتضيات التَّجربة التي يعيشها أو يروم التَّعبير عنها.

وفي هذا المبحث المتعلّق بدراميّة المفارقة في تشكيل الزَّمان والمكان، وتبعاً لما تقدّم، سيتركّز البحث على اللُّغة الدّراميّة والتّصوير الدّراميّ، باعتبار أنّ المبدع يعمد إلى بناء الأحداث وتصوير المشاهد، بهاتين الوسيلتين، وتبعاً يشكّل الزَّمان والمكان للنّصّ الشِّعري، وإنما جاء التّركيز على «التّصوير» لا على الصُّورة، لأن التّصوير يعني اللوحة كاملة أو المشهد بتمامه، ومن ثم يمكن أن تتعاضد جملة من الصُّوَر لتأليف اللوحة، وتجسيد المشهد، فالقصد المَشاهِد بتمامها لا الصُّوَر الجزئيّة المكوِّنة لها، وذلك لأن الدّراميّة لا تتحقّق في الجزئيّات وإنما تنهض على مشاهد متكاملة، وإن كانت تلك الصُّوَر والجزئيّات تمثّل روافد مهمّة لتنامي المشهد دراميًا، وعلى هذا فالتّوقف أمام الصُّورة لن يكون مقصوداً في ذاته، وإنما سيكون التّأمل بالقدر الذي يمكن للصُّورة أن تسهم به في نمو النّصّ الشِّعريّ، وتشكيل زمانه ومكانه دراميًا، بوصفها تعبيراً عن فعل شكّل حدثاً، أو أدى إلى

إثارة حالة معيّنة صيغت على هذا النَّحو، لتجمع بين الذّاتيّ والموضوعيّ، حيث نقلت الغائر في الأعماق، بخيوط وألوان وأطياف هي من مكوِّنات الخارج ولوازمه.

ويعتمد المبدع في كل ذلك على اللُّغة وممكناتها، مستفيداً من تسليط طاقته الاختياريّة، على تلك الممكنات، كما أنه يلجأ أحياناً إلى تحريك الحقول الدَّلاليّة للألفاظ والتَّراكيب، بإعادة ترتيبها سعياً إلى تفريغها أو إعادة شحنها بما يريد ووفقاً لمقتضيات الحالة، ومتطلبات النّصّ، وعندها لا مناص من تمثّل الموقف أو الحدث المراد التّحول إليه وتجسيده، ومن تخيُّل وسائل التجسيد ورموزه، ليكون اختياره وتراكيبه موافقة لتلك الرُّموز والوسائط، لأن اللُّغة ينبغي أن تعكس أسلوب المبدع وطريقته في التَّعبير، وهي في الوقت نفسه، تتوافق مع الرَّمز الموظّف لبناء الصُّورة أو المشهد، فلو حدث تعارض بين أسلوب المبدع وطريقته في التَّعبير، ولغة رموزه وشخصيّاته التي يوظّفها في بناء المَشاهِد وتحريك الأحداث، لتشظى العمل الأدبيّ، وانهار البناء الدّراميّ الذي يرومه المبدع، ولا يعني هذا أنّ المبدع مطالب بأن يتقيّد بما عليه من أساليب التَّعبير في الحياة خارج النّصّ وأنماطه، فذاك ليس من شأن الإبداع ولا يدخل ضمن دائرته، وإنما المقصود أن تتوافق اللُّغة مع رموز التَّوظيف في أجواء النّصّ، وبما يسهم في تطويرها وتنميتها، بالوصف الذي قُدِّمت به، والحالة التي استدعتها دون غيرها، وفي كل الأحوال تظلُّ اللُّغة الدّراميّة تحتفظ ببعض خواصّها وخصائصها، والتي من أهمها أن تكون لغة للفعل لا للسّرد، وأن تعتمد التّوتّر والتّركيز ما أمكن، فهي ليست لغة الإطناب والتّفاصيل، فذلك شأن السّرد الذي أوكل إليه «وصف المجال الذي تتحرك فيه الشخصيّات»[1]؛ فلغة الدّراما ـ في النُّصوص الشِّعريّة ـ تستهدف نقل الحالة وتجسيدها حدثاً حيًّا، وتترك للمتلقّي شؤون التَّأويل والتَّفسير والتّعليل.

عند هذه النّقطة تتقاطع اللُّغة الدّراميّة بلغة المتصوِّفة وطرائقهم في التَّعبير، ولذلك فليس من المستبعد أو المستغرب أن تدخل اللُّغة الدّراميّة والتّصوير الدّراميّ، بكيفيّة مخصوصة، ضمن أساليب التَّعبير عند مبدعي المتصوِّفة، باعتمادهم التّعارضات البنائيّة في نتاجاتهم الأدبيّة، وتركيز التَّناقض في أبرز صوره

(1) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، مرجع سابق، ص515.

وأزهى ألوانه، أملاً «في البوح بما يجيش في وجدان الصُّوفيّ العاشق، الذي يجد في بذل دمه، نوعاً من نشوة الشّهادة»[1]، إن الجمع بين الموت والنّشوة يحمل أقصى طَرَفَي التّعارض، ومع ذلك فهي تظهر في النّتاجات الصُّوفيّة، بشكل يبدي التّجانس على الرّغم من اعتماده المتناقضات، وإلى أقصى غايتها، ولأجل ذلك كانت النّتاجات الصُّوفيّة بيئة مناسبة وتربة خصبة، لانزراع بنية المفارقة، وتأجيج نواتجها المتراكبة، فالإدراك الصُّوفيّ «يهدم قانون الضّدّيّة، فتتضاءل المسافة بين الماء والبركان، إذ تتآخى برودة الماء مع حرارة البركان، كما ينعدم التّضادّ بين النّار والطّوفان»[2]؛ ولهذا فمن المتوقّع أن يتجاوز مفهوم المكان في النُّصوص الصُّوفيّة كلَّ الأوصاف التي اقترحها الأدباء والنُّقّاد، تقريباً لمفهوم المكان المقصود في الأعمال الأدبيّة، من مثل المكان الطارد والأليف، والمكان التّاريخيّ والنّفسيّ، والطّبيعي والمتخيّل، والموضوعيّ، والمفترض، والبسيط والمركّب، وغيرها»[3].

وبهذا يخرج المكان والزَّمان إبداعيًّا عن حدود التّعيين، بل هما يتجاوزان الوصف في النّتاجات الصُّوفيّة، لما لها من خصوصيّة نابعة من طبيعة التَّجربة ذاتها، منطلقاً وأسلوباً وغاية، فتلك نصوص تروم التَّعبير عن أحوال وتجارب، يعيش صاحبها «محاصراً بين الصَّمت الذي تفرضه طبيعة الأحوال الذَّوقيّة، والنُّطق الذي تستدعيه الحاجة إلى الإفصاح عن المشاهدات والرّؤى...»[4]؛ فالمشاهدات تستدعي المكانيّة والرّؤى تستدعي الزَّمانيّة، غير أن هذه وتلك تتجاوز مفاهيم المشاهدة المعهودة، والرّؤية المألوفة، إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير، حين يكابد العارف لأجل الفوز بلحظة فريدة من تلك اللّمحات الخاطفة التي يقول بها المتصوّفة، وعندها، من غير المعقول أن يتصور إمكان الإحاطة بها أو القدرة على التَّعبير عنها، وهو ما يجعل صاحب الحال يقع في هذا الارتباك الشّديد، عندما يروم التَّعبير عن تلك الرّؤى والمشاهدات.

---

(1) محمد بنعمارة، **الصوفية في الشعر المغربي المعاصر**، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000، ص131.

(2) المرجع السابق، ص123.

(3) يُنظر: سمر روحي الفيصل، **بناء الرواية العربية السورية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1995، ص154.

(4) محمد بنعمارة، **الصوفية في الشعر المغربي المعاصر**، مرجع سابق، ص90.

وكما يتجاوز مفهوم المكان في النّتاجات الصُّوفيّة أوصاف النُّقّاد والأدباء واقتراحاتهم كذلك يتجاوز مفهوم الزَّمان عندهم كل تلك التّوصيفات والتَّحديدات، الواقعيّة والمفترضة، لأن تلك النّتاجات تعبِّر عن رؤى، و«الرؤيا هي تجربة الرّائي خارج الزّمن وخارج الذّاكرة»، أما كتابتها ومحاولة البوح بها «فهي محاولة استرجاع ما بدا خارج الزّمن ليصبح داخله»[1]، ومن هنا تنبع الصُّعوبة في نقل ذلك المترائي المدرَك إلى حيِّز التَّعبير الملفوظ أو المكتوب، وقد أدرك الصُّوفيّة هذه المعاناة، وجاءت مركّزة في عبارة «النِّفَّري» الشهيرة «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»، وهكذا فإن الإبداع الصُّوفيّ كلَّما حلّق بعيداً وحتَّى حدود الخيال، متسنّماً قمّة النّشوة الرُّوحيّة، «عاد من جديد إلى الذّاكرة واللُّغة، ليستعين بهما من أجل أن ينقل نشوة الصّعود، ليجد نفسه سجين نسيج اللُّغة العنكبوتية، وليدرك في النّهاية، أنه سقط من عالم الرؤيا العلويّ، ونزل إلى عالم العبارة السّفليّ»[2].

أمام شوق عارم لنشوة الوصال والكشف، وعجز فاضح في أدوات التَّعبير وممكناته، وتحت إلحاح الحاجة إلى البوح والإفضاء، وبإدراك كالذي تقدّم، تلوح تقنيّة المفارقة أداة فعاّلة، وأسلوباً أثيراً للحساسيّة الشّعريّة عند المتصوِّفة، ومع خصوصيّة عنصرَي الزّمان والمكان في التَّجارب الذَّوقيّة الصُّوفيّة، تبرز أهميّة التّصوير الدّراميّ واللُّغة الدّراميّة، للتَّعبير عمّا تقدم وفي الظّروف والملابسات الآنف بيانها، وبخاصَّة أن الزَّمان ـ عندهم ـ «هو الآن الدّايم»، وهو الوقت، والوقت «عبارة عن حالك في زمان الحال لا تعلق له بالماضي ولا بالمستقبل»[3]، وبهذا الفهم يصبح من العسير أن يحيط المبدع، وتبعاً، المتلقّي بعنصرَي الزَّمان والمكان في النُّصوص الصُّوفيّة، فالمكان عندهم ـ أيضاً «عبارة عن منازل في البساط لا تكون إلاّ لأهل الكمال. . . إلاّ المقام الذي فوق الجلال والجمال فلا صفة له ولا نعت»[4]، وكيف يتأتّى أن يحاط بما لا صفة له ولا نعت؟ وإذن فلا

(1) المرجع السابق، ص75.

(2) المرجع السابق، ص76.

(3) يُنظر: عبد الرزاق الكاشاني، **معجم اصطلاحات الصوفية**، ص80، وممدوح الزوبي، **معجم الصوفية**، مرجع سابق، ص197، وابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص222.

(4) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص224.

سبيل لتقريب بعض هذا الإدراك غير التّصوير إيماءً ورمزاً، عبر لغة تقوم على التّعارض والتّضادّ، وتطفح بالتّوتّر الدّراميّ، امتداداً لذلك المشهد العظيم الذي يلوح هناك في الأعالي، فيملأ العواطف والوجدان، قبل أن يغطّي الفضاءات والآفاق؛ وهنا تكمن «مخاطرة الشّاعر الذي يأسره نزع إلى الإنجاز الشّعريّ، فيدرك أن عباراته تتضاءل أمام رؤاه، وأنّ التّعبير عن مشاهدةٍ منتهية وَهْم الغوى، يملأ النّصّ الشّعريّ بمختلف مظاهر العجز التّعبيريّ»(1).

إن الدّافع الملحّ إلى التّعبير، في ظروف كهذه، مجازفة دون شكّ، ولكنّ المبدع لا يمكنه الصّمت، عمّا يعي ويدرك، والإدراك الصّوفيّ يقوم على الحدس والاستشراف، وذلك ما يقود إلى تداخل مكوّنات الزّمان والمكان، وإلى تلاشي حدودهما، ابتداءً وانتهاءً، «إنه حدس يخترق العلاقة الحميميّة التي توجد بين الشّاعريّة والمكانيّة، فكل شيء من حيث هو، يمثل لحظة معيّنة، نقطة واحدة في المجال المكانيّ»(2)، بل هو لا يكتفي باختراق تلك «العلاقة الحميميّة»، إذ يعمل على إلغائها وتلاشيها، حين يحيل الأشياء إلى لحظات في الزّمان، ونقاط في المكان، والنقطة وإن دلّت على المكانية، فهي تشير في الوقت نفسه إلى انعدام الحدود والأبعاد، ما أقصده أنّ الإبداع الصّوفيّ يروم التّعبير عمّا يتراءى له، ويتوق إلى التّواصل معه، وهو بطبيعته يتعالى عن الزّمان والمكان، لأنه يأبى التّحديد والتّعيين، أي أنّه أعلى ممّا اصطلح على تسميته بالشّكل الذي هو عبارة عن «الوحدات العضويّة التي تتوحد أو تتّحد داخل المجال المكانيّ والزّمانيّ للإدراك»(3)، والمجال المكانيّ والزّمانيّ للإدراك يشمل تصوّرات العقل وإبداعات الخيال، لأن الإدراك يقوم على تمثّل معلوم أحيط به بكيفيّة ما، غير أنّ ما يرومه التّعبير الصّوفيّ يظل متسامياً فوق كل ذلك، وإن كان المبدعون المتصوّفة يكابدون لأجل تقريب صوره ومشاهده، في محاولة منهم للتمسّك بأحواله ومواقفه، أو التّعبير عنها، وهم يعلمون أنهم يرومون المحال، ويلاحقون سراباً لا يتحقّق أو يتعيّن، إنّها محاولة يائسة للتّمسّك بتلك اللّحظة الومضيّة الخاطفة، «وفي هذه

(1) محمد بنعمارة، **الصوفية في الشعر المغربي الحديث**، مرجع سابق، ص75.

(2) جون كوين، **النظرية الشعرية**، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000، ص479.

(3) المرجع السابق، ص480.

اللّحظة يصير الشّاعر، وهو في الوجود الزّمنيّ، لازمنيًا...، يصير هذا لا بإرادته، بل بنعمة تضيء فسحة في وجوده كالشّمس التي تضيء فرجة في غابة كثيفة»[1]؛ تتلألأ خيوطها دون إمكان الإمساك بها أو النّظر، مباشرة، إليها، ولعلنا نستشعر ـ في هذا الوقت ـ أمثولة الفراشات الشهيرة، التي أرادها فريد الدين العطار، مثلاً تقريبيًا، لما يمكن أن يتحوّل إليه العارفون، إذا أصرّوا على الاندفاع في هذا الطّريق حتّى النّهاية، إذ يسعى جمع من الفراشات نحو نور الشّمعة، وتقترب الواحدة منها أكثر فأكثر في كل مرّة، حتّى تكون خاتمة إحداها، «وعلى وهج النار استقرّت ولهانة، فاحترقت كلها في النّار، وأفنت نفسها كلّيّة، وهي في غاية السّرور، وما إن احتوتها النار، حتّى احمرّت أعضاؤها وتلونت بلون النّار»؛[2]

لا شكّ أنّ مبدعي المتصوِّفة ينطلقون في أحوالهم ومواجدهم، من فهم مشرَّب بهذه المقولات، ومفعم بروح وثّابة لتحقيق شيء من تجلّياته، ونوال بعض من فيوضاته، وعندما يلجأون إلى فضاءات القول والكتابة، فإنّهم يهدفون إلى تعويض ما فات تحقيقه في بعض تأملاتهم ومعايشاتهم، لأحوالهم ومشاهداتهم، أو لمحاولة الإمساك ببعض خيوطه وخطوطه وأطيافه، عندما يتراءى لهم حدساً، ولا يتحقّقونه، ولا يتواصلون معه، بالشّكل الذي يحيلهم عن ذواتهم، وينقلهم من بشريّتهم إلى ذلك الصّفاء الخالص، بحيث تتلوّن أعضاؤهم، هم كذلك، بلون النّار والنّور.

إنّ التّعبير عبر هذا الفهم ووفق ذلك الإدراك، لن يكون بمقدور الزّمان والمكان، على أي تصوّر كان، أن يكون حيّزاً له أو مسرحاً لأحداثه، ولا بُدّ له من اختراع زمان ومكان يناسب تلك الأحوال، ويتوافق وتلك الغايات البعيدة وغير المتناهية ولا المحدودة، وهو مايمكن وصفه بالزّمن الدّاخليّ الذي «هو زمن خاصّ لا يقبل القياس، لأنه لا مرجع له سوى صاحبه...»[3]، ولا مقارنة له إلاّ به،

---

(1) محمد حمود، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996، ص291.

(2) فريد الدين العطار، **منطق الطير**، دراسة وترجمة: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1984، المقالة الرابعة والأربعون، ص407.

(3) جمال عبد الملك، **مسائل في الإبداع والتصور**، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص152.

وهو زمن يتّسم بعدم الاتّساق، وعدم التّجانس أو التّكرار، فلا لحظة من لحظاته تساوي الأخرى، كما أنه زمن ذو طبيعة دائمة يوازي الحضور الأبديّ، باعتبار أن اللّحظة الحاضرة هي محل العناية والاهتمام، ولا شيء خارجها يمكنه النفاذ إليها، وعلى هذا فالزّمن الخاصّ، زمن حضور بتمامه، ولا علاقة له بالماضي ولا المستقبل، وهذا، بكل تأكيد، يغاير الزّمن الخارجيّ، «الاجتماعيّ» الذي «هو مقياس اتفق عليه البشر، وتَواقُتُه مستَمَدٌّ من اتّفاقهم، وهو صادق فقط في حدود الحياة الاجتماعيّة للبشر. . .»[1].

يرتبط الزَّمان بالمكان ارتباطاً وثيقاً، فحيث تحوَّل الزّمن إلى هذا الفهم الخاصّ، فمن الطّبيعي أن يسري هذا التّحوُّل إلى المكان ومكوِّناته، «وتحديد الوجود لا يتمّ بدون تحديد أبعاد المكان وأبعاد الزَّمان»[2]، وهذا، بطبيعة الحالة، يصدق على الوجود بمعناه الخارجيّ والمادّيّ، أما إذا تعلّق الأمر بالوجود الدّاخليّ أو الوجود المطلق، فإن المسألة ستكون مختلفة تماماً، وسيكون تحديد الأبعاد مسألة بدائيّة وساذجة، إذا ما أدخلت في ذلك الوجود الذي تسامى حتَّى عن الخيال وحضرته، فأصبح الفعل الخياليّ الخلاّق عاجزاً عن أن يُتَصَوَّر، أو يقرّب ما يمكن أن يكون عليه ذلك الوجود المطلق للمولى جلّ وعلا، وليس خافياً أنّ الصُوفيّة إنما يقصدون ذلك الوجود والموجود، عندما لا يثبتون وجوداً ـ على الحقيقة ـ لغيره تعالى، كما سبق بيانه.

تجدر الإشارة إلى أن فصل النُصوص الإبداعيّة، في الدِّيوان محلّ الدِّراسة، التي تعمل فيها المفارقة على تشكيل المكان، عن تلك التي يكون مجالها الزَّمان، أمر بالغ الصُعوبة، إن لم يكن متعذراً، لأن بُعْدَي الزَّمان والمكان، يعملان بشكل متلازم، وبأسلوب «التّكراريّة» الذي نظّر له وتبنّاه د. محمّد عبدالمطلب، في قراءته الأخرى للبلاغة العربيّة، ذاهباً إلى «أن البياض يستدعي السّواد رأسيًا، والسّواد عندما يحضر، في لحظة الخط الأفقي، يستدعي البياض رأسيًا دون اعتبار للخط الأفقي، . . .»[3]، وفي الحالة التي نحن بصددها، فإن حضور عنصر الزَّمان

(1) المرجع السابق، ص153.
(2) المرجع السابق، ص155.
(3) عبد المطلب، **البلاغة العربية قراءة أخرى**، مرجع سابق، ص356.

يستدعي تلازميًا، عنصر المكان، والعكس. وليس بمقدور المبدع، على خصوصيّة مشروعه ومبتغاه، أن ينجز عملاً إبداعيًا على أي مستوى وبأيِّ أسلوب، خارج شرطَي الزَّمان والمكان، متلازمين، ولكن على النَّحو الذي سبق بيانه، بشأن الزّمن المقصود عند مبدعي المتصوّفة، في حدود ما قادت إليه الوقفات الطويلة الحائرة أمام نصوصهم ونتاجاتهم، شعراً ونثراً، لأن التّلازم حتميّ، مع خصوصيّة الحالة، ومن ثم محاولات التَّعبير عنها، إنه تلازم معهود معروف، وهو يشبه ما أسماه السكاكي في مفتاحه بالتّضايف، «فالسّواد والبياض، والسّكون والحركة، والقيام والقعود، والإيمان والكفر، كلها ينزلها الذّهن منزلة المتضايفين، لأن الذهن يستحضر الضدّ على الفور، قبل مجيء الطرف الآخر»[1].

سيركّز هذا المبحث ـ بعد هذه الإضاءات التي أراها ضروريّة ـ على بعض القصائد التي يمكن أن تمثل أنموذجاً لفاعليّة بنية المفارقة في تشكيل الزَّمان والمكان، بطريقة تعتمد التّعارض، وتقدم إلماعات وإيماءات لصرف المتلقِّي عن معناها الظّاهر، والغوص عمّا تحته من معانٍ متراكبة، هي التي قُصِدت جرّاء بناء النّصّ على هذا النّحو ووفق هذا الأسلوب، وهو ما يُتَوقَّع سريانه في كل مكوِّنات النّصّ ومشتملاته، والزّمان والمكان بعض منها، ويحوز عنصرا الزَّمان والمكان أهمّيّة بالغة، بالنَّظر إلى الخصوصيّة التي سبق بيانها، في فهم المتصوِّفة لكلٍّ منهما؛ ولا يعني هذا أنّ بعض النُّصوص قد تخلو من تشكيل عنصرَي الزَّمان والمكان، عبر هذه الكيفيّة المخصوصة، فهذا ما لا يمكن أن يُدّعى أو يُقال، غير أن متطلبات الدّرس من جانب، ودرجات الوضوح والتّركيز من جانب آخر، هي التي توجب الاكتفاء ببعض النُّصوص دليلاً على ما سواها، بوصفها التّجسيد الأمثل لما يمكن أن يشيعه أسلوب المفارقة، في أوساط الزَّمان، وجنبات المكان، من تعارض وتباين يقود إلى شحن النّصّ ومتلقّيه بمزيد من التّوتّر، المعبّر عن خصوصيّة الحالة، والمفضي إلى نوع من التّفريج والتّنفيس، بالشّكل الذي سبق بيانه، أثناء تحليل بعض النُّصوص، متابعة لعناصر ومقوِّمات أخرى، من عناصر البنية المفارقيّة وتجلّياتها.

أحسب أن الشَّيخ ابن عربي، قد اعتمد على التّصوير أسلوباً أثيراً وأساسيًا،

(1) يُنظر: السكاكي، **مفتاح العلوم**، مصدر سابق، ص110.

لتشكيل مكان النّصّ وزمانه، وانتخب لذلك لغة مخصوصة ـ جرياً على عاداته ـ في التَّعامل مع مفردات اللُّغة وتراكيبها، بحيث أصبحت الصُّورة الشِّعريّة، في بعض نصوصه، وكأنّها الإحساس ذاته، لا يمكن فصل أحدها عن الآخر، وهو ما يعني أن التّصوير قد تلبّس بالمشهد محلّ التَّعبير إلى الحدّ الذي يمكن معه القول إنه لا يمكن التَّعبير عنه بغيره، وبهذا تحوز الصُّورة الشِّعريّة، مكانة مرموقة مهمّة، تبعدها عن تلك الصُّوَر النَّمطيّة، من تشبيهات واستعارات وكنايات، أصبحت أشبه بالنّماذج الجاهزة، والنّقود المسكوكة، حتَّى كادت تفقد قدراتها على التّداول والعطاء. صحيح أن التّصاوير التي اعتمدها المتصوِّفة، ومنهم الشَّيخ ابن عربي، لم تخرج عن أطر التّصوير المعهود آنذاك، وأساليبه، ولكنّها اختلفت عنها في درجة التلاحم وعمق التلبّس إلى حد الامتزاج بالحالة، قيد التَّعبير، بحيث صارت هي نفسها؛ وذلك راجع، في تقديري، إلى جانب صدق المتصوِّفة مع ذواتهم، إلى طريقتهم المخصوصة، في استعمال اللُّغة وممكناتها، فهم يصدرون عن إدراك مؤدّاه أن اللُّغة، بما رحبت، لا تكفي للتَّعبير عن تجاربهم الذَّوقيّة، وهم لذلك لا يتوقّفون عن انتهاك حدودها، وإضافة الجديد إليها دلاليًا؛ وهكذا تصبح «اللُّغة الشِّعريّة، عند هؤلاء، انحرافاً عن قانون اللُّغة، وعنفاً منظّماً يُقترف ضد الخطاب العاديّ، وانتهاكاً متعمّداً لسنن اللُّغة العاديّة، لتصبح اللُّغة... عالماً آخر وليس مجرّد انعكاس للعالم أو تعبير عنه»[1].

والإقدام على انتهاك قوانين اللُّغة ليس مقصوداً في ذاته، ولاهو من قبيل معاداتها والتبرُّم من قيودها، لأن المتصوِّفة لغويون بل فقهاء لغة، وخاصَّة المبدعين منهم، إنما لإحساسهم بأن اللُّغة ليست شيئاً مصمّماً من الجمادات، بل هي كائن حيّ، وأكثر من ذلك فهي عالم رحب مترامي الأطراف يضمّ أمماً شتّى، حتَّى أمكن تخيّل الحروف أمّة من الأمم، ومخاطبين من السّماء، ولهم رسل من جنسهم، كما مرّ في غير موضع من هذا المبحث. ما أردت الإشارة إليه، أنّ خصوصيّة التَّجارب الذَّوقيّة ـ عند المتصوِّفة ـ قد استتبعت تعاملاً خاصًا مع جهاز اللُّغة، وعلاقتها التّراسليّة، وانعطفت بالنُّصوص الصُّوفيّة نحو التّصويريّة الحدسيّة،

(1) محمد خليل الخلايلة، **بنائية اللغة العربية عند الهذليين**، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2004، ص21.

اعتماداً على الخيال الخلّاق وقدراته العجيبة الخارقة، ومن ثمّ فإنّ التّعامل مع هذه النُّصوص سيكون مسكوناً بهذا الهاجس، وموجّهاً بذاك الفهم. يضاف إلى ذلك ما تفرضه بنية المفارقة من ملابسات على النّصّ المعتمد لها، والنّاهض على أساس منها، حين تحتّم التّعارض والتّضادّ وتنطلق من التّأزُّم والتّوتّر، وفيه تتحرّك وتنمو وتتراكب، «ومثل هذه الموسّعات للمعنى، والمغيّرات للمتوقّع تحتاج إلى قارئ صاحب كفاية، يتحسّس ويُدهَش ويُفاجأ، عندما يصادف كَسراً وقلباً لما هو مألوف وثابت لديه، في وعيه ولاوعيه، أو في مخزونه الذّهنيّ»[1].

إن كسر المتوقّع والخروج عن المألوف أو قلبه، يتأتّى من إدراك القيمة التّعبيريّة الكامنة في الألفاظ والتّراكيب، بحيث يتمّ انتخابها وإعادة تركيبها وترتيبها، بشكل تتحقّق معه المفاجأة، «وتحصل الصّدمة الأولى للمتلقّي، في وعيه وفي معرفته، فيسعى باحثاً عن أسرارها ومعانيها»[2]، ويحصل هذا عندما يراد التّعبير عن غير العاديّ والمألوف، أو التّعبير عن العاديّ والمألوف، مع قصد إثارة المتلقّي إلى ذلك المألوف الذي غفل عنه، بتقادم العهود، ودوام الألفة، وليس خافياً أن التّضادّ يأتي في مقدّمة الأساليب الفعّالة في إحداث الأثر المرغوب، أو نقل غير المألوف إلى ساحة التلقّي، وقديماً قيل «وبضدّها تتميَّز الأشياء»، «وحينما ينسج الشّاعر بنيته التّضادّيّة هذه، فإنه يحاكي صراعاته النّفسيّة والفكريّة»[3]، محاولاً إيجاد قوالب تعبيريّة مناسبة لنقلها، أو على أقلّ تقدير الإشارة إليها، في النُّصوص قيد الدرس، وإذن فالتّعارض والتّوتّر الذي يسود مجمل مكوِّنات النُّصوص الشّعريّة بالدِّيوان ناشئ، وبشكل أساسيّ، عن الأحوال التي كانت دافعاً لإبداعه، وظروف مبدعه، وما يحيط به من ملابسات؛ وعندما يتعلّق الأمر بالتّعبير عبر طريق ملتوٍ، وغير معهود أو مطروق، فإن مسألة المتابعة، بالتلقّي والتّذوّق، ومن ثم الدّرس والتّحليل، ستكون عمليّة حدسيّة، وإن استعانت بأدوات الدّرس والتّحليل المتاحة للتّعامل مع هذه النُّصوص شديدة الخصوصيّة.

---

(1) المرجع السابق، ص21.

(2) المرجع السابق، ص109.

(3) يُنظر: منى الساحلي، **التضاد في النقد الأدبي**، منشورات جامعة قاريونس، ليبيا، ط1، 1996، ص213.

إنّ إعمال مفاعيل المفارقة وتأثيراتها، في تلمُّس تشكيل بعدَي الزَّمان والمكان، في القصيدة الصُّوفيّة عموماً، وفي **ترجمان الأشواق** على وجه الخصوص، وبقدر ما كانت أداة فعّالة في ملاحقة تلك المكوِّنات، بقدر ما تعد مجازفة غير مأمونة لأنّها، وفي حدود ما أعلم، تعد محاولة غير مسبوقة، لأن التّحليل الأسلوبي عادة ما يجد عنتاً شديداً عند تعامله، مع مثل هذه النُصوص العميقة المكتنزة، بسبب أن الدّوالّ فيها لا تحمل من معانيها إلا اليسير، أو هي لا تحمل منها شيئاً البتّة، ومع ذلك، يمتاز البحث في هذه المجاهل بطرافة ونوعٍ من الانبهار والدّهشة، بما يؤهله لأن يكون باعثاً على المواصلة، ومصدر لذة من نوع خاصّ، تغري بالاستمرار ومزيد التّنقيب في هذه الحقول، بحثاً عن مزيد الجواهر، وكريم النّفائس.

ولكي تتوضّح علاقة الإبداع الصُّوفيّ بالزَّمان والمكان، وبخاصّة ديوان **ترجمان الأشواق** ـ أنموذج الدِّراسة، أحسب أنه من المفيد أن ندخل إلى المبحث، تحليليًّا، من حيث دخل الشَّيخ ابن عربي في شرحه له، حين رأى أن الحاجة باتت ماسّة لكتابة ذلك الشَّرح الذي وضعه، بعد مرور عدة سنوات على إنشائه الدِّيوان، عندما بلغه أن بعض القرّاء قد أساء فهم الدِّيوان، وحمله على ظاهره، فاختلّ معناه، وأزرى بالشَّيخ ومبتغاه، وأن «بعض الفقهاء بمدينة حلب ينكر أن هذا من الأسرار الإلٰهيّة، وأن الشَّيخ يتستر لكونه منسوباً إلى الصَّلاح والدِّين»[1]، فشرع في كتابة شرحه الذي أسماه **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**، إثر حادثة طريفة، يمكن أن تمثل فهماً خاصًّا للزّمان والمكان، عند الشَّيخ ابن عربي، والمتصوِّفة عموماً؛ قال الشَّيخ ابن عربي: «كنت أطوف ذات ليلة بالبيت، فطاب وقتي، وهزّني حال كنت أعرفه، فخرجت من البلاط من أجل النّاس... فحضرتني أبيات، فأنشدتها أُسمع بها نفسي، ومن يليني لو كان هناك أحد إلخ... الحكاية»[2]، والقصد من هذا النّصّ ما ورد بشأن الزَّمان والمكان، «أطوف ذات ليلة بالبيت، فطاب وقتي»، وما ترتّب على هذا من الدُّخول في الحالة، الذي يعني الانشغال بالوارد عمّا سواه، ولذلك فقد كان ذكر الزَّمان والمكان، على

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص24.
(2) المصدر السابق، ص26.

خصوصيّته[1]، ليس مقصوداً، بل كان تمهيداً للدُّخول في الحال، ومع الدُّخول في الحال انبثقت لحظة الإبداع الصُّوفيّ، وجرى التَّواصل مع اللّطائف والحقائق، والتّحاور معها، بما كانت نتيجته طريقة معتمدة للتَّعامل مع نصوص **التّرجمان،** وغيره من الإبداعات الصُّوفيّة، أو هكذا يرى الشَّيخ على أقل تقدير، ولمزيد التّركيز يمكن إبراز الدّوالّ الآتية لتشكيل الحقل المقصود، «أطوف ـ ذات ليلة ـ طاب وقتي ـ هزّني حال ـ خرجت من البلاط ـ فحضرتني أبيات ـ فأنشدتها...»، ولم يتوقّف الأمر عند هذا الحدّ، بل يتواصل المشهد لتكون خاتمته حصول الشَّيخ على مصدر من مصادر الإلهام، والمعرفة اللّدنيّة، «ثم أني عرفتها بعد ذلك، وعاشرتها، فرأيت عندها من لطائف المعارف ما لا يصفه واصف»[2].

عندما يتحرّك المشهد بمكوّناته على هذا النَّحو من الخصوصيّة والشّمول، تصبح مسألة تحديد عنصرَي الزّمان والمكان أمراً في غاية الصُّعوبة، ومع ذلك فإنّ هذا المدخل قد يحيل على نوع من المتابعة، وفق هذا الفهم، ولا شكّ أن بنية المفارقة قد تسهم أيضاً، في تجلّيه بعض مغاليق النّصّ، عندما تجعله مشروعاً لدلالات عديدة، يأتي التّعارض والتّناقض في مقدّمتها، وعلى رأس نواتجها، فمثلاً في مقطوعة وضعت تحت عنوان «تحية مشتاق» يقول النص [الطويل]:

خليليَّ عوجا بالكثيب، وعرِّجا على لَعْلَعٍ، واطلبْ مياه يَلَمْلَمِ

فإنَّ بها من قد علمتَ، ومن لهم صيامي وحجّي واعتماري وموسمي

فلا أنسَ يوماً بالمحصّب من منىً وبالمَنْحَرِ الأعلى أموراً، وزمْزمِ

مُحصَّبُهم قلبي،لرمْي جِمارهمْ ومَنْحَرهم نفسي، ومشربُهم دمي[3]

يعمد الشّاعر إلى تحديد أماكن، يألفها الحجّاج وقاصدو بيت اللَّه، بما يجعلها تمثل علامات على الطَّريق، وهي ذات طبيعة متباينة، تتفاوت من الرّمال المتحرّكة

---

(1) وللزمان والمكان دلالة خاصة في اصطلاحات الصوفية، فالزمان يعني السلطان، أما المكان: فعبارة عن منزل في البساط لايكون إلا لأهل الكمال، ينظر: ابن عربي، **الرسائل** «كتاب اصطلاحات الصوفية»، ص409، 412.

(2) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص28.

(3) المصدر السابق، ص34.

الرّخوة «الكثيب»، إلى جبال صلدة صلبة «جبال لَعْلَع»، إلى وهاد المياه ومنابعها، وهذا التّباين في الأماكن المذكورة، يفتح كوّة إلى الإيماء إلى المكان واللامكان، في الوقت نفسه، يساعد على تحريك الخطاب بين المثنّى والمفرد، «عوجا ـ عرجا ـ اطلب»، بما يوحى أن المخاطب افتراضيّ، على عادة شعراء العرب، وفي البيت الثّاني، يقدم الشّاعر الغاية من ذكر هذه الأماكن، على تباعدها وتباينها، فهي ليست مقصودة لذاتها، وإنما المقصود من حلّ بها، «فإن بها من قد علمتَ»، وهنا يتبادر إلى الذّهن، أن أولئك المقصودين قد تسهم معرفتهم في إضفاء بعض التّحديد على تلك المواضع المتعدّدة المتباينة التي سبق ذكرها، لكنّ الأمر يأتي خلاف المتوقّع «يكسر التّوقع»، فأولئك يوصفون بأنّهم من ذوي الأهميّة والشّأن، بل في أعلى مراتب الأهميّة «من لهم صيامي وحجّي واعتماري وموسمي»، وعندها يتأكّد أنّ المكان أصبح يعني انتفاء المكان المعهود القابل للتّحديد والتّعيين، وفي الوقت نفسه يتداخل المكان بالزّمان، عندما يتعلّق الأمر بعبادات وقربات بعضها مكانيّ وبعضها زمانيّ، وجميعها تزاوج بين الزّمان والمكان، غير أن المعهود في تلك المواسم والعبادات ارتباطها بأزمان معينة أحياناً «كالصّوم»، وارتباطها بأماكن معينة أحياناً أخرى، «كالحجّ والعمرة». . وعلى هذا النّحو يتداخل المكان بالزّمان، بحيث يتعذّر تحديد أيُّهما المقصود، كما يتعذّر تحديد أيٍّ منها في مكان محدّد، أو زمان معيّن، فهل المقصود هنا كثبان الرّمل، أم جبال لعلع، أم مياه يَلَمْلَم؟ وهل المواسم المقصودة هي مواسم الحجّ؟ أم موسم الصّوم؟ أم هما معاً؟. . ولذلك يغدو المكان مكاناً، ولكنّه يشمل الأماكن جميعاً، والزّمان زماناً، ولكنّه يسري في المواسم كلها، لأجل ذلك كان التّحديد أمراً عصيًّا، إن لم يكن متعذّراً، في بعض النّتاجات الصُّوفيّة. بمتابعة التّحليل، يستمرّ تراكب الأزمنة والأمكنة، ويتوالى تقديمها بأسلوب استرجاعيّ، وكأن النّصّ دخل في حالة من حالات التّداعي، فهذه الأماكن والمواسم تستدعي أماكن أخرى مشابهة، ومواسم سابقة، شكّلت علامات لا يمكن إغفالها أو نسيانها، «فلا أنسَ يوماً بالمحصّب من منى»، وأيضاً «بالمنحر الأعلى»، وكذلك ما جرى من أمور عند هذه المواضع، مقارنة لها مع ما دار ويدور بالقرب من زمزم، وليس خافياً التّفاوت بين المواضع المذكورة من حيث الارتفاع والانخفاض، وتباين طبيعة المناسك التي تؤدّى عند كلّ مشعر منها؛ بما يسهم في توجيه المعنى إلى مغايرة التّحديد الظّاهر لتلك الأزمنة والأمكنة، بل يشي

بأنّ المقصود غير هذه التَّحديدات، «فإنّها التي تعلم لا على الذّات، إذ الذّات ترى ولا تعلم، لأنها لو علمت أحيط بها، وهو سبحانه لا يحيط به علم»[1]، وهذا ما جعل الأماكن تتوالى في شكل إشارات وإضاءات إلى مطلق المكان لا على التَّحديد، وكذلك الأزمان بما سيق من مواسم متعدِّدة متفاوتة، حتَّى بدا وكأن المقصود الدّهر كلّه، أو ما يعلو عليه ويحتويه. ولعلّ البيت الرَّابع والأخير من الأبيات المتقدّمة، يشكل علامة فارقة في ضرورة تحويل المعنى العميق عن قصد التَّحديد والتّعيين، حين يذهب الإبداع الصُّوفيّ إلى:

مُحصَّبُهم قلبي، لرمي جمارهم ومنحرهُم نفسي، ومشربُهم دمي

وبهذا تتحوّل الأماكن التي ذُكرت آنفاً إلى مجرّد معادلات موضوعيّة مادّيّة، لما يسري بالدّاخل، ويروم الشّاعر التَّعبير عنه، وفق هذا الأسلوب المفارقيّ العجيب، فمن كان يتوسّل لأجل المرور على المواضع التي يُظن وجودهم بها، تكشّف النّصّ على أنهم لا ينفصلون عن ذات الشّاعر، وما أشير إليه من طاعات وقربات لا تمارس إلاّ بخصوصيّة لا يعرفها إلاّ أصحابها، وبشيء من التَّحرُّك بين المعنيين السّطحي والمباشر، وهذا الذي كشف عنه البيت الأخير، واستفادة من الألفاظ والتَّراكيب المتعلّقة بالغرض يمكن وضع التّناظرات عن النّحو التالي:

«المحصَّب من منى ـــــ قلبي، المنحر الأعلى ـــــ نفسي، بئر زمزم ـــــ دمي»، إذ يمكن وفق السّياق النّصّيّ أن يحلّ كلّ مُناظر محلَّ نظيره، فيصبح قلبي محصّباً، ونفسي المنحر الأعلى، ودمي بمثابة ماء زمزم للشّاربين، وهكذا يتداخل العامّ بالخاصّ ويصبح كلٌّ منهما بديلاً للآخر؛ ومن المعلوم أنّ جميع ما ذُكر في هذا البيت الأخير يشير إلى بعض مناسك الحجّ ومشاعره، من رمي للجمار، ونحر للأضاحي والقربات، وأخيراً الارتواء من ماء زمزم بقصد الطّهارة والاستشفاء، وجميع هذه المناسك هي من أخريات ما يفعله الحاجّ، بل هي في الأيام الثلاثة الأخيرة من موسم الحجّ، «والموسم عبارة عن محل مكانيّ وزمانيّ تجتمع فيه قبائل مختلفة، لمقصد واحد، بلغات مختلفة»[2]، وإنما خصّ الحجّ

(1) المصدر السابق، ص35.
(2) المصدر السابق، ص36.

دون غيره، لجمعه بين «الزّمانيّة والمكانيّة»، من جانب، إذ هو يشير إلى وقت ومكان، وكما هو معلوم، ولأنه «يعني تكرار القصد بالتّوجه إلى هذه الذّات المنزّهة...»[1] من جانب آخر، فالجمع بين الزّمانية والمكانيّة، وسريان معنى التّوجّه والقصد، هو الذي رشح عبادة الحجّ دون سواها لتكون مرتكزاً لهذه الإلماعة الخاطفة، في التّعبير عن بعض العبادات والمناسك، ظاهراً ومضمراً، وإنّ ذكر الصّوم إيماءً إلى حالة العطش والجوع، والحاجة الماسّة للارتواء، من هذه المنابع المقصودة. والمفارقة أن يكون منهل الارتواء، في هذا النّصّ، الدم، وللدّم شأن خاصّ عند المتصوِّفة، على مرِّ تاريخهم، ومع تعاقب أجيالهم، منذ أن قال الحلاّج، قولته المشهورة «ركعتان في العشق لا يصح وضوؤهما إلاّ بالدّم»، حتّى جاء من يقول: «إن الكلمة الصادقة يجيزها الدّم، وأنها تتراءى للشّاعر ناراً كنار موسى التي كانت هدى»[2] ولأجل هذا كان الإبداع الصُّوفيّ يقدم الدّم الذّاتيّ شرياناً لاستمرار الحقيقة أو ذيوعها بين النّاس، بعد أن يقدّم المتصوِّفة أنفسهم قرباناً لاكتشافها والبوح بها. فتوظيف عنصر الدّم في النّتاجات الصُّوفيّة، ليس مسألة عفويّة اعتباطية، وإنما جاء ليحمل دلالات غاية في الدِّقة والخطورة، في آنٍ معاً، ومن ثم ليسري هذا الدّفق الحارّ، في النّتاجات الإبداعية اللاحقة، التي ترسَّمت خطى الإبداع الصُّوفيّ أو اقتاتت من ثماره وموائده، بحيث أضحى الشّاعر المسكون بهذا الهاجس، «كائناً جريحاً ينقل ما في عروقه إلى القصيدة، ويفجّر ما في كيانه الدّامي داخل معاني أشعاره»[3].

لقد اشترع الصُّوفيّة، لمن اقتفى آثارهم، شرعة الكتابة بالدّم، ولوّنوا نتاجاتهم الشِّعريّة، تعبيراً عن أذواقهم ومواجدهم، بأصباغ مآقيهم ودماء قلوبهم، حين باحوا بما رأوا وسمعوا فاستباح النّاس دماءهم، وسطّروا بذلك إحدى أكثر صفحات التاريخ ألماً وغبناً.. ومنذ ذلك الحين، أصبح مبدعو الصُّوفيّة يتوافدون على النّار المقدّسة، الواحد تلو الآخر، ليفوز كل منهم بنصيب من وهجها ولهبها، علّه يفوز بقبول دمه قرباناً للوصول والقربى ودوام الأنس، «وهذا ما يدعونا إلى أن نعتبر الحلاّج، قد وضع مع غيره من شهداء الصُّوفيّة، بداية لعلاقة الدّم بالعبارة... لأن

(1) المصدر السابق، ص35.

(2) محمد بنعمارة، **الصوفية في الشعر المغربي**، مرجع سابق، ص 126.

(3) المرجع السابق، ص128.

العبارة الصادقة قد تقود صاحبها إلى حتفه»[1] والبيت الأخير من النّصّ، الذي استدعى توضيح هذه العلاقة الخاصّة ـ عند المتصوّفة ـ بين الدّم والكتابة، يقدم دم الشّاعر مورداً للسّالكين الباحثين عن تلك الحقائق، بقصد وإصرار، لأنهم بدون هذه التّضحيّة وذلك الاستعداد للموت لن يكونوا قادرين على بلوغ الغاية السّامية التي يقصدون وإليها يتوجّهون، بل إنّ البيت يقع ضمن دائرة التداعي والتناصّ، مع بيت شهير للحلاّج، صاحب هذه الشّرعة، إذ يقول [البسيط]:

للناس حجّ، ولي حجّ إلى سكني
تُهدى الأضاحي، وأهدي مُهجتى ودَمي[2]

عبر هذه الإحالة العميقة التي جاءت خاتمة للأبيات محل الدِّراسة، أصبح ظاهراً أن المقصود من الأمكنة والأزمنة التي ذكرت، وبشكل لافت، ليس ظاهر معناها، ولا تحديد أجواء النّصّ وأحواله، في حدودها وضمن دوائرها، وإنما المقصود ما هو أبعد وأعمق، من تلاشي مقوّمات الزّمان والمكان، عندما يتعلّق الأمر بنوع من المعايشة الوجدانيّة، طلباً للحظة كريمة ونفحة زكية، قد يجود بها وقت طيّب، يكون فيه العارف مشغولاً عن الأغيار، منخطفاً عن نفسه بالكُلّيّة، فلا يعود هناك مكان ولا زمان، حين يعود الوجود إلى ذلك «العماء الذي ما تحته هواء، ولا فوقه هواء»، عن طريق حضرة خياليّة فاعلة خلاقة، ليكون عائد «الضّمير في هذا البيت «لمحصّبهم» وغيره، يعود على الحقائق الإلٰهيّة، فإنّها الواردة على القلب بهذه الصفات كلّها»[3]، ولأجل ذلك فلا يمكن للعارف أن يتوقّف عن ملاحقة تلك «الغادات الحسان»، وفي حالة الشّيخ ابن عربي، لا يمكن فصلها عن رمزه الأساسيّ، الذي اتّخذه مرتكزاً لديوانه، وترجمان أشواقه، ولذلك فإن خاتمة هذه المقطوعة، وبعد تطواف طويل، عبر أزمان وأماكن، وشخوص ورموز، تكون سؤالاً مفتوحاً على أفق رحب جديد:

وسَلْهُنَّ: هل بالحلْبةِ الغادةُ التي   تُريك سنا البيضاء عند التبسُّمِ[4]

(1) المرجع السابق، ص130.
(2) الحسين بن منصور الحلاج، **الأعمال الكاملة**، مصدر سابق، ص322.
(3) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص36.
(4) المصدر السابق، ص39.

والحلبة هي مضمار تسابق الخيل، وفيه إيماء إلى تفاوت بين مطلوب ومطلوب، وإذا كان بعض الطّالبين تصغر همّته، ليطلب بعض الغادات الحسان من جنسه، بدمه وحياته، فإن العارف تعلو همّته عن ذلك، ولا يروم إلاّ تلك «الغادة البيضاء»، الحقيقة الإلٰهيّة المطلقة، التي من شأنها أن تريك سنا الشّمس بمجرّد ابتسامها، وقد سبقت الإشارة إلى فيوضات الضّياء الغامرة التي تصاحب هذه المعشوقة الأبديّة، وما يمكن أن يحلَّ بالعارف لمجرّد شعوره بإقبالها عليه، أو التفاتها نحوه، ولا شكّ أن الأمر يتداخل في بنية **ترجمان الأشواق** الذي نسجه الشَّيخ ابن عربي، بطريقة مخصوصة، أراد لها أن تحمل عشقين عظيمين، العشق الإنسانيّ للجمال المتجلِّي في بني جنسه، والذي تمثّل في تلك الفتاة العذراء الطفيلة الهيفاء «نظام»، أو عين الشّمس، كما تلقّب وتدعى، والعشق الإلٰهيّ الذي صرف الشَّيخ همّته إليه، وأفنى عمره طلباً له وتماهياً معه، جاعلاً من عشقه الإنسانيّ النّبيل سبيلاً للتَّواصل مع مبتغاه الأبديّ المطلق، لأجل ذلك ـ في تقديري ـ نراه يغمر لوحاته ومشاهده، بفيض من الضّياء والأنوار بمجرّد أن يأتي على ذكر رمزه الذي اختطه قطباً في نسج هذا الدِّيوان، ومع تكرار الذِّكر وعلى كثرة المواضع، وهو أمر يشير إلى أهميّة الألوان في تشكيل فضاءات النّصّ زمانيًّا ومكانيًّا، لأن المبدع يبعث فينا الإحساس باللَّون من خلال رمز صغير يدل به عليه، رغم أن المفردة أو التّركيب في حدّ ذاته لا يحمل أي خصائص لونيّة[1]، لكنّه يكون قادراً على نقل شعور معيّن أو إحداثه، وإذا كانت ألوان الأشياء وأشكالها هي مظاهر حسّيّة لوجودها، فمن شأن العارف أن يرى فيها ما هو أبعد من ذلك، وأعمق غوراً، بخاصَّة وهو يشكّلها تبعاً للحال الذي يُلِمّ، في وقت من الأوقات غير المحددة أو المعروفة، وبذلك تغدو الكلمات والتَّراكيب مجرّد أدوات تمثل الأشياء التي قصدها الإبداع، وهي بالتّأكيد، ليست تلك التي نألفها في الوجود العينيّ المعتاد، «وليست الصُّورة التي تتكوَّن من هذه الكلمات إلا صورة تعبيريّة»[2] لا تقوم العلاقة بين مكوِّناتها على المشابهة أو المناسبة.

---

(1) يُنظر: عزالدين اسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة، بيروت، ط4، 1988، ص57.

(2) المرجع السابق، ص69.

يمكن تسليط مزيد الضَّوء على هذه الخاصّيّة اللَّونيّة، في تشكيل الفضاءات النَّصّيّة، بالدِّيوان، عبر أسلوب المفارقة، من خلال متابعة التّحليل لنصّ آخر، سبق التّعرض إليه في موضع سابق، من زاوية مغايرة، ذلك هو القصيدة التي جاءت تحت عنوان: «رعودٌ بين الضّلوع» حيث يقول فيها [الكامل]:

نصبوا القِبابَ الحُمرَ بين جداولٍ   مثلِ الأساود بينهن قعودُ

بيضٌ أوانسُ كالشموس طوالعٌ   عِيْنٌ كريماتٌ عقائلُ غِيدُ

ففي هذه اللوحة تتداخل الألوان، وتتوزّع الخطوط والظّلال، على معنى التَّباين والمخالفة، لتأكيد الحالة المقصودة، فالقباب التي تعني «حالة الإعراس بالمُخَدَّرات، يريد الحكم الإلٰهيّة»، تصطبغ باللَّون الأحمر الذي يحمل شيئاً من معظم الألوان، ويشير إلى معنى المحبّة إلى حدّ التّضحيّة والموت، والجداول التي تمثل الرّوافد الموصلة إلى تلك المعارف والعلوم، وهي من «فنون العلوم الكونيّة التي متعلّقها الأعمال الموصلة إلى هذه الحكم»[1] شبهت بالحيات الزاحفة، وصبغت باللَّون الأسود، لأنها اختلطت برماد الفانية، واتصلت بأوضار البشريّة؛ أما تلك «الحكم الإلٰهيّة واللّطائف الربّانيّة»، فتلك جمال ومحض بهاء، لا حدود لإشراقها وفتنتها، فهي «بيض ـ كالشموس ـ طوالع ـ عين ـ كريمات». ولعلّه من الملاحظ مدى الإشراق وهالات الضّياء والأنوار، التي تضفي على تلك الحقائق واللّطائف، إذ يتوهّج المشهد بتمامه بمجرّد حلولها فيه، وسريان نفسها في أوصاله، وكأنّ البياض وحده غير كافٍ، فيأتي بما يؤكّد إشراقه وسطوعه «كالشّموس»، ثم يخشى أن يلحق بتلك الموصوفات من الحقائق واللّطائف، ما يعتري الشّمس في بعض أوقاتها، من كسوف وغيوم وغياب، فيكون الاحتراز «طوالع»، وباستمرار، ودون خضوع لأحكام الزَّمان، ودوران الكواكب والأجرام، وبهذا تصبح استدامة الإشراق لتلك «الحكم واللّطائف»، تنبع من إلحاح داخليّ، وتلبّي رغبة جامحة للذّات المبدعة التي تتمسك بما يعنّ لها في أحوالها الذَّوقيّة، فالطّوالع ـ عند الصُّوفيّة ـ تعني «أنوار التّوحيد التي تطلع على قلوب أهل المعرفة، فتطمس سائر الأنوار»[2].

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص55.
(2) المصدر السابق، ص227.

وبهذا الفهم، يمكن تَفَهُّم ذلك الإلحاح المتواليّ على مفردات البياض والإشراق، واتِّساع دائرة الدّلالة وشمولها في كل مرّة، «بيض ـ كالشّموس ـ طوالع»، لأن المقصود تلك الأنوار التي تغمر قلب العارف، فتشغله عن كل نور سواها، ومبعث الأنوار تلك النّار المقدّسة التي ترمز ـ عند المتصوِّفة ـ إلى الحقيقة، وهم يستوحون ذلك من فهمهم لنار الهدى التي رآها موسى، وأراد أن يقبس لأهله منها[1]، وما ترتب على ذلك من حصول موسى عليه السّلام على حكمة «التّجلِّي والكلام»، وفقاً لما ورد بشأنه في القصص القرآنيّ، فقد كان نور النّار منبّهاً لنبي اللّه موسى لذلك المقام، عندما آنس تلك النّار في الوادي المقدّس، فذهب إليها علّه يعود بقبس منها، قال تعالى ﴿وَهَلْ أَتَىٰكَ حَدِيثُ مُوسَىٰٓ إِذْ رَءَا نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ ٱمْكُثُوٓاْ إِنِّىٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّىٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ هُدًى﴾ [طه: 9-10]، وقد جاء خبر موسى عليه السّلام، أنه لما قفل راجعاً من مِدْيَن بأهله، «ضلّ الطَّريق، وتفرقت ماشيته... وقد قدح فصلد زناده، فرأى النّار عند ذلك... «وروي أنه حين انتهى رأى شجرة خضراء من أسفلها إلى أعلاها، كأنها نار بيضاء... ورأى نوراً عظيماً»[2]، فكانت هذه القصّة محلاً لاعتبار الصُّوفيّة، ودافعاً لمجاهداتهم وإبداعاتهم، يقول الشَّيخ ابن عربي، مستلهماً بعض تلك المعاني [الكامل]:

فإذا وقفتَ على معالم حاجرِ ... وقطعتَ أغواراً بها وجبالا

قَرُبَتْ منازلهم، ولاحتْ نارُهم ... ناراً قَدَ اشعلتِ الهوى إشعالا[3]

فالنّار عندما تلوح بنورها تشير إلى اقتراب المنازل، ومن ثمّ إمكان الوصول، وإن كانت مصدراً للإحراق بطبيعتها، فهي في التُّراث الصُّوفيّ، علامة على الطَّريق تؤذن بقرب المنزل، وتحمل بشائر الهداية، «فهي في المستوى المجازيّ معنويّة، وابن عربي مهتم بالنّار، وبخاصّيّة الإشعال، لكونها تدلّ على معنى القرب، والزيادة في درجات الهوى»[4]، وهكذا تتآزر الأمكنة والأزمنة، وسائر مكوّنات

(1) يُنظر: محمد بنعمارة، **الصوفية في الشعر المغربي**، مرجع سابق، ص94.
(2) الزمخشري، **الكشاف**، مصدر سابق، ج3، ص54.
(3) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص94.
(4) محمد بنعمارة، **الصوفية في الشعر المغربي**، مرجع سابق، ص94.

المشهد، في حمل أعباء الأحوال العرفانيّة والتَّجارب الذَّوقيّة، التي لا تعترف بالزَّمان والمكان أصلاً، فيبدو ذلك جليًا في عناصر التّشكيل ووحداته، ويصبح من الطّبيعي، والحالة هذه، أن تتلاشى معالم الأزمنة والأمكنة إلاّ من إشارات وإلماعات تشي بالمقصود، دون أن تعلن، وعلى أي نحو، أيَّ زمن قُصِد وأيّ مكان أُرِيدَ، وليس هذا غريباً فيما يتعلَّق بالأعمال الإبداعيّة، إذ ليس من شأنها استيعاب المكان أو الزَّمان بأبعاده الخارجيّة المادّية، لأن الإبداع يفترض مكانه وزمانه، ويعيد تركيب الصُّوَر ورسم المشاهد، وفقاً لاستراطاته، ويرتّب الأحوال والمواقف تبعاً لذلك، وإن كانت تمثل منطلقه الأوَّل، في الوقت ذاته.

فالنّار التي أكبرها المتصوِّفة، وأعلى من شأنها مبدعوهم، ليست مقصودة، من حيث هي، إنما قصدت لأنها باتت تمثل مصدراً للهداية والتّطهير، فهي «الوادي المقدس» الذي تُخلع فيه الذّنوب والخطايا، وهي ـ في الوقت نفسه ـ إلتياع داخليّ إلى ذلك النُّور المترائي على وجه «الإيناس» بما يعني اليقين، «فالإيناس: الإبصار البيّن الذي لا شبهة فيه، ومنه إنسان العين لأنه يتبيّن به الشيء، والإنس لظهورهم... وقيل هو إبصار ما يؤنس به»[1]، ولذلك دأب الإبداع الصُّوفيّ على استلهام تلك القصّة الموسويّة المشهورة، وفي اتِّجاهات متعدِّدة، من معنى الدَّليل سبيلاً للهداية، وأيضاً معنى الطُّهر والتَّخلص من الأوضار والأوزار، والأهم أنها دليل القرب من مقام الأنس، وهو مقام عظيم عند القوم، لأنه يتعلَّق بالتَّواصل مع «جمال الحضرة الإلٰهيّة»، وصفة الجمال الإلٰهيّ وتجلِّياته هي ما يحرّك وجدان العارفين، ويحثهم على السّير في الطَّريق حتَّى نهايته، وإن كانوا يعون النّهاية منذ الخطوة الأولى. إنه يعني عندهم، «أثر مشاهدة جمال الحضرة الإلٰهيّة في القلب، وهو جمال الجلال»[2]، وما لم يأنس السّالكون تلك النّار، فإنّها حتماً، ستظل متقدة في دواخلهم، تقض مضاجعهم، وتنهك أجسادهم البالية، حتَّى تحيلهم رسوماً أشباحاً، فالنّار والنّور ـ بهذا الفهم ـ تصبح مصدراً للخلاص من عذاب التّيه المتطاول، الذي تَعاقَبَ على النّفس الإنسانيّة منذ هبوطها من ذلك الفردوس النّوراني، ودخلت وسط عتمة المادّة المظلمة في هذه المرتبة

---

(1) الزمخشري، **الكشاف**، مصدر سابق، ج3، ص53.

(2) ابن عربي، **اصطلاحات الصوفية**، مصدر سابق، ص224.

الدُّنيا من الحياة. إن توق العارف للخلاص من هذا الوضع المادّيّ الذي هو بمثابة السجن، بالنّسبة له، هو الدّافع الأساسيّ لتجربة البحث المستمر، وفي هذا تكمن أهميّة العثور على قبس أو دليل.

وغياب الأحبة، وعدم مواتاة الوقت، يكون سبباً لعكس اللّوحة المشرقة، فيُظلم المشهد، ويخيّم الموت على كل أرجاء المكان. ففي مقطوعة أخرى، يتعرّض الشَّيخ ابن عربي، لثنائيّة الغياب والحضور، ويربطها بثنائيّة الظّلام والنور، يقول [الطويل]:

سرَوا وظلامُ اللّيلِ أرخى سدولَه ... فقلت لها: صبًّا غريباً متيَّما

أحاطت به الأشواقُ صوناً، وأُرْصِدتْ ... له راشقاتُ النبلِ أيَّانَ يمّما

فأبدتْ ثناياها، وأومضَ بارقٌ ... فلم أدرِ من شَقَّ الحنادسَ منهما[1]

ثمة تلازم بين غياب الأحبّة وحلول الظّلام الكثيف «أرخى سدوله»، واجتياحه كل شيء، مع حلول الظّلام، وسبقت الإشارة أن الزَّمان والمكان في النّصّ الشِّعري، ومتعلقاتهما، محلّها الدّاخل، ولذلك فحالة الإظلام على النَّحو المتقدّم، جاءت تعبيراً عن حالة اليأس والإحباط التي يعانيها العارف، إذ أحس بمغادرة الحكمة الإلٰهيّة لقلبه، ويتأكد هذا الإحساس، بما صدر عن ذلك العارف، من استكانة واستغاثة، «فقلت لها: صبًّا، غريباً، متيّماً» فالتّوسل بالضّعف والحبّ والغربة، من شأنه أن يستدرّ عطف الأحبّة، بعد اعتزامهم الهجر والرحيل، بل إن المبدع يردف مزيداً من التوسلات «أحاطت به الأشواق ـ وأرصدت له راشقات النّبل»، علّ ذلك يثني الأحبّة عن عزمهم؛ المهم في هذا التّحليل هو التّزامن العجيب بين الغياب والإظلام، والحضور والأشراق، فما إن تلتفت تلك المحبوبة نحو العارف، وتبدي بعضاً من ابتسامتها، حتَّى يومض بارق الأنوار، إيذاناً بالشروق وسطوع المشهد، «فأبدت ثناياها وأومض بارق»، والواو عند النحاة لا تفيد ترتيباً ولا تعقيباً، ولكنّها تشرك المتعاطفين في الحكم، ولأجل ذلك فإنّ المبدع لا يعرف على وجه الدِّقة من كان سبباً في انقشاع أسداف الظلمات، ومن كان باعثاً لهالات النّور والضّياء، «فلم أدرِ من شقَّ الحنادس منهما»، وإن كان

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص42.

تقديم «أبدت ثناياها» يحمل إشارة إلى أن مبعث هذا التّحول في المشهد، تلك الابتسامة الفاترة التي مُنِحَها العارف، وهو يكابد لأجل التّمسُّك بتلك الحقيقة الظّاعنة، لأنه يراها خلاصاً من «ليل هذه النّشأة الحيوانيّة، لما كان ستراً على ما تحويه من اللّطائف الرُّوحانيّة والعلوم الشريفة»[1]، فالتمسُّك بالحقائق إنما هو توق إلى إزاحة الحجب والأستار التي تقف حائلاً دون ظهور تلك اللّطائف الرُّوحانيّة والعلوم الشريفة التي أودعت في النّفس الإنسانيّة، عند نشأتها الأولى، وفي هذا المشهد الذي تناوب فيه الإظلام والإشراق، وبدوافع داخليّة كما سبق بيانه، تبدو خصوصيّة تشكيل أجواء النّصّ الصُّوفيّ زمانيًّا ومكانيًّا، بسبب أنه يصدر عن أحوال وأذواق، هي كذلك شديدة الخصوصيّة والتّعقيد، فمبعث هذا المشهد ـ وكما يقول الشَّيخ ابن عربي ـ «لمّا سرَتْ ورَحَلتْ هذه الحكمة عن قلبه، وقت شغله بتدبير بعض عالمه الكثيف، فلما عاد إلى سِرّه وجدها قد رحلت، فأسرى خلفها بهممه يطلبها، وهو يقول لها: ارحمي صبًّا، . . .غريباً. . . متيّماً»[2]، ولا شكّ أنّ الشَّيخ ابن عربي قد عبّر عن تلك الحالة التي وصفها، بأسلوبه، ووفقاً لتقنيّة المفارقة ومكوِّناتها، فما تقدّمه الصُّورة ـ عند ابن عربي ـ يعتمد على «حقيقة جامعة، فيها تتعالق الأضداد، فالضّدّيّة التي يُعرف بها اللّه جلية في الصُّورة، وبرزخيّة في هذه الأخيرة»[3]، بما أفسحته من مجالات تسمح أن يتواصل فيها طرفا المشهد، على ما بينهما من تناقض، لأن الفكرة الصُّوفيّة بعامّة، وعند ابن عربي بخاصّة، تقوم على جدل الظّاهر بالباطن، والنقيض بالنقيض، فما يظهر شيء إلا وتحته عكسه، وفي أحشائه ما يناقضه. وعلى هذا فإنّ الغياب يحمل معنى الحضور، والإظلام يستدعي الإشراق، كما جاء في المشهد السّابق، «ولمّا كان التبسم كشفاً يسرع إليه السّتر، وكان البرق مثل ذلك. . .، وجد هذا المحب ذاته كلها نوراً. . .»، فعلى الرّغم من ذلك التّجهم والإظلام الذي اكتسح ذات العارف، فإنه ما لبث أن اكتشف أن الحقيقة الإلٰهيّة، لا تفارق الإنسان، وإنما هو الذي يغفل عنها، ويحول الرّانُ والصدأ بينه وبينها، وها هو يقول: وتبسّمت هذه الصُّورة فأشرقت أرضي وسمائي بنورها. . . واتّفق معها تجلِّي ذاتي. . . فلم

---

(1) المصدر السابق، ص42.

(2) المصدر السابق، ص42.

(3) خالد بلقاسم، **الكتابة والتصوف عند ابن عربي**، مرجع سابق، ص74.

أدرِ ممن أشرق كوني منهما، ولامن شَقَّ حندس ذاتي... فالتبس عليَّ الأمر في ذلك»[1]،

ما يعنينا، فيما تقدّم، أسلوب تشكيل الزَّمان والمكان، وكيف توزّعت الأضواء والظّلال، تبعاً للحالة التي تسود الدّاخل وتسيطر عليه، وحيث إنّ التَّجربة الذَّوقيّة الصُّوفيّة من شأن الدّاخل، منه تنطلق وإليه تعود، وما ترومه من الخارج لا يعدو كونه وسائل وأدوات، لبلوغ ذلك الهدف العظيم، بالتَّواصل مع المطلق، الذي يتوق المتصوِّفة إليه، وهو ساكن فيهم، ويتحسَّسونه ولا يخلو منه مكان، وفي الوقت ذاته، لا يحوزه مكان، فالمبدع بعامّة والعارف بخاصَّة، إنما يسلّط داخله على مكوِّنات الوجود الخارجيّ، فينتقي منها ما يناسب الدّاخل، ويلبّي حاجته، «ويأخذ الشّاعر كل الحقّ في أن يشكّل الطّبيعة ويتلاعب بمفرداتها وبصورها النّاجزة، كيفما شاء، ووفقاً لتصوراته الخاصَّة»[2] متى كان ذلك نابعاً من ضرورات التَّعبير ومقتضياته، ومن غير المتوقّع أن يأتي ذلك التفكيك وإعادة التَّرتيب، لا لضرورة، أو فيما يشبه العبث والتّرف، وبخاصَّة عند مبدعي المتصوِّفة، الذين يحكمهم منهج صارم في التَّعامل مع الأغيار، وعلى جميع المستويات.

يضاف إلى ذلك، ما تقتضيه بنية المفارقة، من قيود فنّيّة، تحتّم على مبدع النّصّ، وفق هذا الأسلوب، مراعاة الجمع بين وجهَي الصُّورة المتوخّاة، فاشتغال أسلوب المفارقة، يحتّم إقامة التَّراكيب على نوع من التّعارض والتَّناقض، بحيث تقود الصُّورة تلقائيًّا إلى ما يعارضها، في معناها المضمر وغير المرئي، ولأن الصُّورة الصُّوفيّة برمّتها، صورة برزخيّة، تجمع بطبيعتها بين وجهَي العملة، باتت من الحقول المناسبة والخصبة لبنية المفارقة، ومظاهرها المختلفة، سواء على معنى التّعارض والتَّباين مبدئيًّا، أو على مستوى الالتقاء المفتوح في نهاية المطاف، وإنما انطلق المتصوِّفة في فهمهم للصورة الجامعة «البرزخيّة»، من فهم الخاصّ للحجاب، حين تحول ـ عندهم ـ من أداة للفصل، إلى وسيلة للوصل، وهو لدى ابن عربي «باب وطريق موصل للمحجوب به، فلا وصول إلى المحجوب إلاّ من الحجاب»،

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص43.

(2) عز الدين إسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، مرجع سابق، ص65.

ولقد اعتمد المتصوِّفة هذا المعنى الأخير، مع أنه يأتي على عكس المعنى الأصليّ، لما اشتهر عن معنى الحجاب، استدعاء لذاكرة الكلمة، وإعمالاً لمعانيها الطريفة، وغير المشهورة، جاء في اللّسان «كل ما حال بين شيئين: حجاب...، وحواجب الشّمس: نواحيها، وحاجب الشّمس قرنها، وهو ناحية من قرصها»[1]، وواضح أن الصُّوفيّة قد وجدوا بغيتهم في التّعارض بين السّتر والتجلّي، فمفردة «حجاب» تحمل المعنيين معاً، «ولما كانت الضّدّيّة سبيلاً لمعرفة اللّه، في نظر الصُّوفيّة، فإن الحجاب يغدو، بهذا المعنى، طريقاً إلى اللّه، وموصلاً إليه، لا فاصلاً يحول دونه»[2]، والعلاقة وطيدة بين الصُّورة والحجاب على المعنى الذي تقدم، فالصُّورة وإن كانت تجسيداً كثيفاً للمعاني اللَّطيفة، وهي لذلك قد تكون ساترة لها، فهي في الوقت ذاته، ناقلة لها إلى الأفهام، موشية بها، ومغرية بملاحقها، فلا ظهور لتلك الحقائق ـ وبحسب ابن عربي ـ إلا عبر تجلّياتها في صور الوجود، «وأقرب الحجب الصُّورة التي يقع فيها التجلّي... فإنه ما هو الصُّورة ولا غيرها،...»[3]؛ ومن هنا يمكن أن يتكشّف شيء من أساليب بناء الصُّوَر والمشاهد، ومن ثم تشكيل فضاءات النُّصوص، شعراً ونثراً، فالغاية هي الجمع بين الاتّصال والانفصال، والتّأسيس على التّعارض والتّضادّ، بما يجعل الوصل فصلاً، وكل فصل وصلاً؛ وهكذا تسري الحيرة والارتباك، ويستمر التوجُّس والرّهبة، وفي الآن نفسه، الشَّوق والرغبة، للدُّخول في حالة من حالات الحضور والغياب، حضور للمحبوب وغياب للمحب عن نفسه وعمن حوله وما حوله، وأحسب أن نصّا يروم تحقيق هذا، أو يؤمل منه ذلك، لن يبرح كونه محلاً لتأويلات وتخمينات، ومجالاً لقراءات متعاقبة ومتباينة، لا ينقطع أثيرها، ولا يتوقّف أثرها وتأثيرها.

ويمكن للدَّارس أن يقدّم عشرات الصُّوَر، والمشاهد التي تأتلف وفقاً لما تقدّم، ولا يجدي معها إلا التَّأويل والاستبطان للولوج إلى معانيها المضمرة، وتتّخذ من التّعارض أساساً لها، فعلى سبيل المثال، يمكن تقديم الصُّوَر والمشاهد التالية [البسيط]:

---

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: حجب.

(2) خالد بلقاسم، **الكتابة والتصوف**، مرجع سابق، ص76.

(3) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج1، ص410.

مـن كـلِّ فـاتـكـةِ الألـحـاظ مـالـكـةٍ   تـخـالـهـا فـوق عـرش الـدُّر بـلـقـيـسا

إذا تمشّت على صرح الزجاج ترى   شمساً على فلك في حِجْرِ إدريسا

ويقول:

عـبَّـيـتُ أجـيـاد صـبـري يـوم بـيـنـهـمُ   عـلـى الـطَّـريـق كـراديـسـاً كـراديـسـا

ويقول [البسيط]:

بـان الـعـزاء، وبـان الـصـبـر إذ بـانـوا   بانوا، وهم في سويدا القلب سُكانُ

سألتهم عن مقيلِ الركب، قيل لنا: مـقـيـلـهـم حـيـث فـاح الـشـيـحُ والـبـانُ

ويقول [الطويل]:

فـمـوعـدنـا بـعـد الـطّـواف بـزمـزم   لدى القبة الوسطى، لدى الصخراتِ

هنا لك من قد شفّهُ الوجدُ يشتفي   بـمـا شـاءه مـن نـسـوةٍ عـطـراتِ

إذ خِفنَ أسدلنَ الشُّعورَ، فهنَّ من   غـدائـرهـا فـي ألـحـف الـظُّـلـمـاتِ

ويقول [الطويل]:

تـطـوف بـقـلـبـي سـاعـةً بـعـد سـاعـةٍ   لـوجْـدٍ وتـبـريـحٍ، وتـلـثـم أركـانـي

كما طاف خيرُ الرسْلِ بالكعبة التي   يـقـول دلـيـلُ الـعـقـلِ فـيـهـا بـنـقـصـانِ

ويقول [الطويل]:

ومـن عـجـب الأشـيـاء ظـبـي مـبـرقـعٌ   يـشـيـر بـعُـنّـاب، ويـومـي بـأجـفـانِ

ومـرعـاه بـيـن الـتـرائـب والـحـشـا   ويـا عـجـبـاً مـن روضـةٍ وسْـط نـيـرانِ

ويقول [الطويل]:

لـقـد صـار قـلـبـي قـابـلاً كـلَّ صـورةٍ   فـمـرعـى لـغـزلان، وديـرٍ لـرهـبـانِ

وبـيـتٌ لأوثـانٍ، وكـعـبـةُ طـائـفٍ   وألـواحُ تـوراةٍ، ومـصـحـفُ قـرآنِ

ويقول [الطويل]:

فلا تُنكرنْ، ياصاحِ، قولي غزالةً   تضيء لغزلانِ يطفنَ على الدُّمى

فللظَّبي أجياداً، وللشمس أوجهاً وللدمية البيضاء، صدراً ومعصما

ولعلّ هذا وكثير غيره، يؤول بقوله [الطويل]:

رأى البرق شرقيًا، فحنَّ إلى الشرقِ ولو لاح غربيًا لحنَّ إلى الغربِ

فإن غرامي بالبُرَيق ولمحِه وليس غرامي بالأماكنِ والتُّرْبِ

وعلى هذا فإن بنية النُّصوص، على النَّحو الذي تقدم، لا يمكن أن تقدم معنى واحداً قطعيَّ الدّلالة، ولا أحسب أنه يمكن القول بذلك، وكل ما في وسع الباحث والدَّارس، لمثل هذه النُّصوص، هو الاستمرار في التّأمل، وإعمال أساليب شتّى، وصولاً إلى قراءة مُرْضية، وإن كانت تعتمد التّخمين والتَّأويل، بعضاً من أدواتها وأساليبها، وتحمل أثراً بالغاً لنواتج تلك النُّصوص.

الفصل الرَّابع

المفارقة بين التَّأويل والتَّأثير

المفارقة والتَّأويل

لا شكَّ أنّ تعدد مستويات المعنى في البنية الفنّيّة للمفارقة يقتضي توجيهاً معيّناً للقراءة، حتَّى يمكن حمل الدَّلالات المتراكبة باتِّجاه المعنى العميق أو الضِّمنيّ الذي لأجله كانت هذه البنية، استناداً إلى العلامات الإيمائيّة في المكوِّنات النَّصِّيّة، والمصاحبات غير النَّصِّيّة: من السِّياق التّاريخيّ، والمقام الذي سيقت فيه البنية محل التّحليل، ومعنى هذا أن منطوق النّصّ يخضع لعمليّة تأويلية للعدول عنه إلى مفهومه، ولأجل التَّعامل مع بنية المفارقة على النَّحو الذي تقدم ـ في غير موضع من هذا البحث ـ فإنه ينبغي التّوقف عند مصطلح «التَّأويل»، بوصفه الأكثر مناسبة ـ في تقديري ـ للدّلالة على العمليّات المتواليّة والمتداخلة التي يقوم بها المتلقِّي للوصول إلى المعنى المقصود ـ فعلاً ـ خلف إنشاء وإطلاق بنية المفارقة، والذي يأتي ـ غالباً ـ مناقضاً للمعنى الظّاهر، ومعاكساً له، وإن تضافر معه في خلق نوع من الانسجام العام لدى المتلقِّي، عندما يدرك أن هذا التّعارض يعبّر عن حقيقة وجوديّة كونيّة، اكتشفها مبدع النّصّ، وتفاعل معها بكيفيّة معيّنة، عبّر عنها وفقاً لهذا الأسلوب الفريد لبنية المفارقة.

والتَّأويل من المصطلحات الأثيرة عند المفسِّرين والمهتمّين بالدِّراسات القرآنيّة، بسبب أنه ملازم للتّفسير ومتداخل معه، عند بعضهم، غير أن معظمهم يمايزون بين التَّفسير والتَّأويل، «قال بعضهم: التَّفسير كشف المراد عن اللَّفظ

المشكل، والتَّأويل ردّ أحد المحتملين إلى ما يطابق الظّاهر»[1]، أي توجيه المعنى إلى ما يمكن أن يحتمله وفقاً لسياقه وتراكيبه، بما يشير إلى أن التَّفسير يعني الإبانة على نحو اليقين، وهذا الفهم نابع من الأصل اللُّغوي؛ في حين يظلّ التَّأويل في نطاق الاحتمال، سعياً للوصول إلى أفضل توجيه ممكن للخطاب، ولذلك ذهب بعضهم إلى أن «التَّفسير لا يتعاطاه إلاّ الأنبياء عليهم السّلام، والتَّأويل يتعاطاه الأنبياء وغير الأنبياء»[2]، فليس لأحد أن يقول بالمعنى القطعي للنّصّ القرآني إلاّ من أُنزل عليه، وحُمِّل أمانة الدّعوة والتّبيين، أما من سواه من المتدبرين والمتأمّلين والدَّارسين، فليس بإمكانهم ادِّعاء العلم اليقين بمراد المولى عزّ وجلّ إلاّ على وجه الظّن والتّرجيح، وهذا شأن التَّأويل، إذ «لكل واحد من أهل اللُّغة أن يتأوّل بلغته»[3]، تبعاً لحصيلته منها، ودربته في أساليبها؛ والحال الذي ورد عليه النّصّ فيه، ولكنّه حتماً، سيعمل على «صرف اللَّفظ عن ظاهر معناه إلى معنى آخر محتمل لدليل..»[4]، والدَّليل المشروط فيما تقدم، قد يكون خارج النّصّ فيما يتعلّق بالدِّراسات القرآنيّة، وهو ما سبقت الإشارة إليه بالسِّياق غير النَّصّيّ في حقل الدِّراسات الأدبيّة والنَّقديّة، أمّا مرتكز التحوّل من المعنى الظّاهر إلى المعنى المضمر، في سياق هذا البحث، فهو العلامة النَّصّيّة، بما هي إشارة أو علاقة، تزرع في مكان ما من زوايا النّصّ المفارقيّ، لتؤشّر إلى عدم استقامة حمله على ظاهره، فإذا حمله المتلقّي على مقتضى تراكيبه الظّاهرة، فقد تجاوز تلك الإشارة، وغفل عنها، ولا شكّ أنه وقع في خطأ كبير في ملاحقته للمعنى المقصود، وبخاصّة وأن المعنى المقصود يأتي على الضّدّ من المعنى الظّاهر، «وهو من أظرف التَّأويلات المعنويّة، لأن دلالة اللَّفظ على المعنى وضدّه أغرب من دلالته على المعنى وغيره مما ليس بضدّه..»[5]، وهذا يعني أن التَّأويل يعتمد على رهافة

---

(1) إبراهيم بن حسن بن سالم، **قضية التأويل في القرآن الكريم**، دار قتيبة، دمشق، ط1، 1993، ص36.

(2) آرثر جفري، **مقدمتان في علوم القرآن**، تقديم: عبدالله إسماعيل الصاوي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، د.ت، ص172.

(3) المرجع السابق، ص172.

(4) محمد الطاهر بن عاشور، **التحرير والتنوير**، دار سحنون، تونس، د.ط، د.ت، ص16.

(5) ضياء الدين بن الأثير، **المثل السائر**، تقديم: أحمد الحوفي وآخر، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت، ج1، ص64.

في الحسّ، ودقّة في الملاحظة، إلى جانب الأدوات والمزايا الأخرى التي ينبغي أن يتزوّد بها المتصدّي لتحليل النُصوص ونقدها، أو تفسيرها، فالمراد بالتّأويل «نقل ظاهر اللّفظ عن وضعه الأصليّ إلى ما يحتاج إلى دليل، لولاه ما تُرك ظاهر اللّفظ»[1]، وإذن فالعدول عن المعنى الأصليّ الظّاهر إلى ما وراءه من المعاني المضمرة ليس مطلقاً، وليس اعتباطيًّا، بل لا بُدَّ أن يكون استجابة لداعٍ من الدواعي سواء أكان داخل النّصّ، وضمن نسيجه، أو خارجاً عنه، فاعلاً في مساقاته وملابساته، وعند التّفكير في المعنى المضمر، والتّوجيه نحو معنى معيّن، من معانٍ محتملة، فإن الأمر يتطلّب الاعتماد على قرينة، أو علامة، أو دليل، يرجّح هذا المعنى دون غيره من تلك المحتملات من المعاني الأخرى.

لقد ظهر مصطلح التّأويل مصاحباً للجهود الأولى التي بذلت لأجل فهم القرآن الكريم، واستجلاء غوامضه، بخاصّة وأنّ القرآن ـ وكما قيل ـ «حَمّال أوجه»، وقد جاءت بعض آياته تحمل إشارة صريحة إلى هذا المصطلح، وتأمر المؤمنين ـ عند التّنازع في بعض المعاني والأمور ـ بالرجوع إلى اللّه ورسوله، لأنه، صلى اللّه عليه وسلّم، الأوْلى بالتّأويل والأقدر عليه، ﴿فَإِن تَنَٰزَعۡتُمۡ فِي شَيۡءٖ فَرُدُّوهُ إِلَى ٱللَّهِ وَٱلرَّسُولِ إِن كُنتُمۡ تُؤۡمِنُونَ بِٱللَّهِ وَٱلۡيَوۡمِ ٱلۡأٓخِرِۚ ذَٰلِكَ خَيۡرٞ وَأَحۡسَنُ تَأۡوِيلًا﴾ [النساء: 59]، فليس لأحد من المؤمنين أن يدّعي فهماً أو تأويلاً للمتشابه من القرآن حال حياة النّبيّ ﷺ، دون الرُجوع إليه، لأنه يروم صرف المعنى الظّاهر إلى ما تحته من المعاني، ولا سبيل لذلك إلا بُدّليل، ولا دليل أبلغ من الذي أنزل عليه القرآن، ورتّل على لسانه وبه، أما بعد انتقاله إلى جوار ربّه، فقد كان موضوع التّأويل محلّ خلاف كبير بين المشتغلين بهذه العلوم، وليس هذا من أغراض البحث، غير أنّ ذلك التّباين والاختلاف لم يحل دون استمرار الجهود التّأويليّة للنّصوص القرآنيّة وما تعلّق بها، وتبعاً النُصوص الشّعريّة والأدبيّة، والتي ظلت ـ وكما هو معلوم ـ ردحاً طويلاً تدور في فلك تلك الدِّراسات، وتقبع على هوامشها، ولم يتوقّف العلماء والدّارسون عن تأملاتهم التّأويليّة للنّصوص القرآنيّة والأحاديث النّبويّة، خاصّة أن النبوغ في التّأويل والتّفوق فيه من المنح الإلٰهيّة التي لا يلقاها إلاّ خاصّة

(1) إبراهيم بن حسن، **قضية التأويل في القرآن**، مرجع سابق، ص36.

الخاصّة، كما جاء في قوله تعالى: ﴿وَكَذَٰلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ ٱلْأَحَادِيثِ﴾ [يُوسُف: 6]، وكما ورد عن النّبيّ ﷺ، في دعائه لعبد اللّه بن عباس رضي اللّه عنه «اللّهم فقهه في الدِّين وعلمه التّأويل»، قال صاحب اللِّسان: «والمراد بالتّأويل نقل ظاهر اللّفظ عن وضعه الأصليّ إلى ما يحتاج إلى دليل، لولاه ما ترك ظاهر اللّفظ»[1].

ولعلّ هذا المنطلق المتعلّق بالاجتباء الإلٰهيّ والتّعليم اللّدنيّ، هو الأساس الذي اعتمده المتصوّفة في فهمهم لمصطلح التّأويل، ومن ثمّ تعاملهم معه وفي إطاره، ولذلك فهم يتوسّعون في هذا الباب إلى أقصى غاياته، بل هم يسقطون من حسابهم، وفي أحيان كثيرة، شرط الدّليل الصّارف عن المعنى الظّاهر، والموجّه إلى المعنى المضمر المنتخب والمراد اعتماده بديلاً عن ذلك المعنى الظّاهر، بسبب أن المتصوِّفة يصدرون عن فهم خاصّ لمكوِّنات جهاز اللُّغة، ويتعاملون مع ممكناتها بكيفيّة مخصوصة، هي أقرب إلى الحدس والإلهام منها إلى التّدقيق والتّدليل، وإذا كانت قصّة موسى عليه السّلام مع العبد الصالح منطلقهم في أصل العلم والعرفانيّة اللّدنيّة، فإن القصّة نفسها تمثل مرتكزهم الأوّل في تعاطي التّأويل والتّوسُّع في حقوله الدّلاليّة، وربما دون حدود وقيود، إلاّ في حدود يسيرة، وضمن مواضعاتهم وطرائقهم في التّعبير، معتمدين فهماً خاصًّا يتماهى مع ذلك الذي ورد في تلك القصّة المشهورة، وبخاصّة فيما تعلّق بتأويل الأحداث التي جرت، والأفعال التي قام بها ذلك العبد الصالح، ولم يجد لها موسى عليه السّلام تأويلا ظاهراً، كما ورد في القرآن ابتداء من قوله تعالى: ﴿سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا﴾ [الكهف: 78]، إلى قوله: ﴿ذَٰلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا﴾ [الكهف: 82]، وقد تنبّه علماء الصُّوفيّة إلى المحظور العظيم الذي يقع فيه من اعتمد هذه القصّة، ونسج على منوالها، متناسياً أن باب النبوّة قد ختم بالنّبيّ محمّد ﷺ، وأن الشّريعة قد اكتملت برسالة الإسلام، قال الشّعراني: «وقد زلّ في هذا الباب خلق كثير، فضلّوا وأضلّوا... وقد رأيت من كلام الشّيخ محيي الدين... ما نصّه: اعلم أنّا لا نعني بملك الإلهام... إلاّ الدّقائق... لأنفس الملائكة، فإن

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة: أول.

المَلَك لا ينزل بوحي على غير قلب نبيّ... وإن الشّريعة قد استقرّت... فانقطع الأمر الإلٰهيّ بانقطاع النبوّة والرّسالة...»[1].

وعلى الرّغم من هذا التّنبيه المهمّ الذي يرد عن أئمة المتصوِّفة، تحذيراً من الانسياق المطلق خلف هبّات التّأويل، والتحلُّل من أي موجِّه أو دليل، ومع علم الألوسي مثلاً بما نقل عن بعض علماء الصُّوفيّة، فإنه عندما يتعرض إلى التّفسير والتّأويل في مقدِّمة تفسيره يذهب إلى «أن التّأويل إشارة قدسيَّة ومعارف سبحانيّة، تنكشف من سجف العبارات للسّالكين، وتنهلُّ من سحب الغيب على قلوب العارفين»[2]، وليس خافياً أن هذا الفهم يستلهم تلك التّأويلات التي سبقت الإشارة إليها، في قصّة موسى عليه السّلام مع أحد عباد اللّه الصالحين، وهو، في الوقت نفسه، يرتفع عن التّحليل التّأمليّ للنّصّ محل الاستكناه وسبر الأغوار، وصولاً إلى تلك اللّطائف والرّقائق التي أشار إليها مشيخة القوم، وغني عن التّصريح أن الدّرس الأدبيّ التّحليليّ للنّصّ المشكل أو المتمنّع، لا يسلّم بهذا، فضلاً عن أن يعتمده أو يقول به، وإنما كان الغرض من هذا التقديم، مقاربة الأجواءِ التي أنتجت المفارقة أسلوباً أثيراً في النّتاجات الصُّوفيّة، والشِّعريّة منها على وجه الخصوص.

وفي هذا السّبيل أحسب أنّه من الأهمّيّة بمكان مقاربة مصطلح التّأويل عند الشَّيخ محيي الدين ابن عربي، سواء بشكل مطلق، أو فيما يتعلَّق بشعره، وشعر غيره من الشُّعراء والأدباء، ويمكن توجيه هذه المقاربة من منطلقات ثلاثة شكَّلت أسساً في تناول الشَّيخ ابن عربي لقضايا الخطاب والتلقّي، وتلك هي: الظّاهر والباطن وعلاقتهما بمكوِّنات الوجود، وبالكتابة والخطاب على وجه الخصوص؛ والموقف من الشِّعر واعتماد نية المبدع لا ما يتراءى للمتلقِّي من ظاهر دلالات الألفاظ والتَّراكيب؛ وأخيراً خصوصيّة اللُّغة الشِّعريّة، عند ابن عربي، وأنّ الشِّعر محلّ الإجمال والرَّمز، وليس مجالاً للتّفصيل والبيان، وهذه منطلقات لا شكَّ أنها تحتّم أن يعمد الشَّيخ ابن عربي إلى تفعيل التّأويل، والإعلاء من شأنه، واعتماده أسلوباً أثيراً ومنهجاً ناجحاً في التّعامل مع النُّصوص، وألوان الخطاب، بوصفه أداة

(1) محمود الألوسي، **روح المعاني**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، المجلد السادس، ج8، ص340.

(2) المرجع السابق، ص6.

فعّالة في كشف خبايا تلك النُصوص والأساليب، ومن ثم إضفاء الانسجام والتّناسق بين أجزائها ومكوّناتها التي تبدو متناقضة متباينة للوهلة الأولى، وهذا ما دفع إلى الرّبط بين أسلوب المفارقة والتّأويل في هذا المبحث.

لقد تأسّست نظرة الشّيخ ابن عربي إلى مسألة التّأويل استناداً إلى نظرته الشّاملة للوجود ومكوّناته، فهو ينطلق من أن اللّه تعالى جعل «للعالم وجهين: ظاهراً وباطناً، فما نقص في الظّاهر من إدراك تجلّيه، أخذه الباطن وظهر فيه، فلا يزال العالم بعين الحقّ محفوظاً أبداً»[1]، ولأجل ذلك فإن العارف مأخوذ بالنّظر إلى الباطن والتمعُّن فيه، لأنه محلّ الكمال لكل نقص يظهر في هذا الكون، وإن كان الوصول إلى الباطن وكمالاته يحتاج إلى مجاهدات ورياضات لا ينال وصالها إلاّ جلّة القوم، ولكن المنطلق الأساسيّ في هذا الطّريق أن يدرك السّالك أن لكل ظاهر باطناً، يرتبط به بكيفيّة ما، ويقدّم صورة أخرى لما عليه ذلك الظّاهر، والنّفسُ البشريّة، بوصفها جزءاً من هذا الوجود، لها ظاهر وباطن، ولأجل ذلك فهي تدرك بالوجهين كليهما، «فهي تدرك بالظّاهر أموراً تسمى عَيْناً، وتدرك بالباطن أموراً تسمى علماً»[2]، وحيث إنّ النّفس البشريّة ثنائيّة التّكوين والإدراك، بحسب الشّيخ ابن عربي، فلا شكّ أن متلقّي الخطاب متعامل معه، وتبعاً لذلك، بأسلوب مزدوج للفهم والتّحليل، فهو، وفي الوقت الذي يتفاعل مع مكوّنات النّصّ الظّاهريّة، يُعْمِل ذهنه ويسلّط حدسه وقواه الباطنة، لاستكناه غائر النّصّ، والنّفاذ إلى أعماقه انطلاقاً من مكوّناته الظّاهريّة، فإذا غفل متلقّي الخطاب عن تلك المكوّنات الظّاهريّة أو أهملها، فليس له أن يصل إلى باطنها أو يحيط به، وإن قال بشيء من ذلك، فلا يعدو أن يكون حدساً أو وهماً، فهو إذ ذاك كالرّاجم بالغيب بغير دليل، أو هو نفسه، «فالفطن المصيب النّحرير لا يزول عن الأمر الظّاهر... حتّى يستوفي جميع حقائقه، وما تعطيه صورته، ويقف على خفيّات غيوبه، فإذا حصّله وقبله علماً، حينئذٍ ينتقل إلى ما يرد عليه في أثره الذي هو باطن، فإن جهل الظّاهر كان بالباطن أجهل ...»[3].

---

(1) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج4، ص277.

(2) زكي سالم، **الاتجاه النقدي عند ابن عربي**، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005، ص112.

(3) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج7، ص224.

يؤكّد هذا النّصّ الذي تقدّم، أنّ الغوص في أسرار الباطن وكوامنه، سواء فيما تعلق بالنَّظر والتدبُّر في مكوِّنات الوجود، أو في تحليل النُّصوص وأسلوب تلقّي الخطاب وفهمه، وهذا الأخير ما يعنينا في هذا المبحث، ليس اعتباطياً أو مطلقاً، بل هو مقيّد بمحتملات ظاهر النّصّ، إفراداً وتركيباً، بما يعني ضرورة الوقوف طويلاً أمام النُّصوص، وبذل الجهد في الاحتكاك بمكوِّناتها الظّاهريّة، نصًّا وسياقاً ومقاماً، بهدف الوصول إلى أفضل توجيه ممكن لاحتمالاتها الدَّلاليّة؛ ومن هذا الجانب فإن التَّأويل أمر حتمي وفق هذا الفهم، الذي يحتّم وجود الباطن تحت كل ظاهر، ولكنّه تأويل مشروط ومحكوم وموجّه، بمحدّدات بعضها نصِّيّة، وبعضها عقديّة، «وإن لم تقم به هذه النعوت وأمثالها وتأوّل، تردّى وأردى من اتّبعه، وكان من الذين اتبعوا أهواءهم . . . .»[1].

والارتباط الوثيق بين الظّاهر والباطن، مع مغايرة كلٍّ منها الآخر، هو أحد أركان بنية المفارقة الأساسيّة، فالمفارقة تنقدح شرارتها الأولى عندما يصطدم المتلقِّي ببعض الإشارات في تراكيب النّصّ الخارجيّة، فيتوقّف أمامها، ومن ثمّ يدرك أنّ النّصّ لا يستقيم على ظاهره، ولا بُدَّ له من البحث عمّا خلفه من معانٍ مضمرة، وغير مصرَّح بها، وهو لذلك يلجأ إلى نوع من التَّأويل لنصّ ظاهر في سبيل الوصول إلى معنى مضمر، يتبدَّى، غالباً في شكل مغاير، بل ومناقض، وهو بعض ما تحمله النُّصوص السّابقة للشَّيخ ابن عربي، والعلاقة التَّأويليّة بين وجهي الخطاب أساسيّة ومهمّة، ولكنّها مشروطة ومقيّدة، بل إن ابن عربي، يعلِّل هذا التّأكيد على الانطلاق من الظّاهر لفهم الباطن، بسبب «أن النّفوس مجبولة على حبّ إدراك المغيّبات واستخراج الكنوز وحل الرُّموز وفتح المغاليق والبحث عن خفايا الأمور ودقائق الحكم، ولا ترفع بالظّاهر رأساً، فإنّ ذلك عندها، في زعمها، أبين من فَلَق الصّبح»[2]، وهو منزلق خطير قَلَّ أن يسلم منه والجُ إلى هذا الباب، فتلك الخفايا والرُّموز تغري قاصدها بملاحقتها، والغوص في إثرها، وفي أحيان كثيرة، دون عدّة أو دليل، وإن توصّل العارف إلى بعض اللّطائف والحكم، خروجاً على شروط الظّاهر وتجاوزاً لها، فإن ذلك من خصوصيّات الذَّوق التي

---

(1) المصدر السابق، ص224.
(2) المصدر السابق، ص224.

تدرك ولا تحيط بها الصّفة، وليس له أن ينقلها إلى غيره من غير الذّائقين، فعلوم الأذواق مقصورة على أهلها، «فيعطي اللّه تعالى لكل صورة علويّة وسفليّة من العلوم الاختصاصية التي لا يعلم بها إلاّ ذلك المعطى له... وهذه هي علوم الأذواق التي لا تقال ولا تحكى ولا يعرفها إلاّ من ذاقها، وليس في الإمكان أن يبلّغها من ذاقها إلى من لم يذقها»[1]، وجليّ أن الشَّيخ ابن عربي يمايز بين ما يتوصل إليه بالتّدبُّر والتَّأويل، وبين ما يرد من علوم الذَّوق والمجاهدة العرفانيّة، فالنَّمط الأوَّل مقيّد بالظّاهر مستدِلٌ به عليه، والثّاني خارج عن التَّحديد والتَّقييد، ولكنّه لا يبارح صاحبه، وليس له أن يقول به أو يحكيه، وليس بإمكانه نقله أو تعليمه أو توريثه.

وفي السّبيل الأوَّل المتعلّق بالتّدبّر والتّأمّل والتَّأويل، يندرج التَّعامل مع الشِّعر وفنونه وأغراضه، فالشِّعر ـ وكما سبقت الإشارة إليه ـ ليس شرًّا كلّه، ولا عبرة بالغرض الذي يتناوله، فبعض ألوانه وأغراضه، وإن كانت مذمومة ظاهراً، فعند القوم على خلاف ذلك، ومن ذلك، بل وعلى رأسه الغزل والنّسيب الذي اعتمده المتصوِّفة أسلوباً أثيراً في بثّ مواجدهم، وتغنّيهم بالحبّ الإلٰهيّ الذي تميّزوا به، عن سائر الفرق الإسلاميّة الأخرى، وللشَّيخ ابن عربي موقف مميّز في هذه المسألة، فهو وإن أخرج المعيار الأخلاقي في نفي صفة الشّاعر عن النّبيّ محمّد ﷺ ذاهباً إلى الاتِّكاء على الوظيفة الإبلاغيّة للرِّسالة، المشترطة للبيان والتّوضيح، في حين كان الشِّعر محلاًّ للإجمال والتّرميز، فإنه أضاف بعداً فريداً في مسألة قبول النّصّ الشّعريّ أو ردّه، الإعلاء من شأنه أو ازدرائه، يتعلَّق بقصد المبدع وتعلّق نيّته، وهو ملمح طريف، وعلى درجة عالية من الحساسيّة والغوص، ولكنّه، وبحسب ابن عربي، يصلح مرتكزاً لتأويل معظم أشعار المتصوِّفة، وفي مقدمتها هذا الدِّيوان محلّ الدِّراسة، فالأمر معقود بالنّوايا، ولا يضرّ ظاهر النّصّ، بخاصَّة وهو يقبل التَّأويل، إذا جاء في أغراض قد لا يقبلها بعض الفقهاء؛ فنيّة القائل هي محلّ الاعتبار الأوَّل في النّصّ والغرض من إنشائه، غير أن بعض النُّصوص قد تغمض على بعض السّامعين فيشكل عليهم المعنى، ويصعب عليهم الأمر. فمتى قصد القائل وجه اللّه بذكره، فلا حرج من إنشاده والاستماع إليه، وإن جاء في

(1) المصدر السابق، ج5، ص385.

ظاهره نسيباً وتشبيباً «فلا ينبغي أن ينشَد واعظ في مجلسه إلا الشِّعر الذي قصد فيه قائله ذكر اللَّه بلسان التّغزُّل أو بغيره، فإنه من الكلام الذي يقوله أهل اللَّه، فهو حلال قولاً وسماعاً، لأنه مما ذكر اسم اللَّه عليه»[1]، أما إذا كان أصل وضع الشِّعر للغزل قصداً، فإنه لا يليق بأهل اللَّه، ولا يصلح أن يدخل في أذكارهم وأورادهم، ولا يغني صرف معناه إلى ما أراد السّالك من ورائه، وإذا دخل في أشعارهم فهو محلٌ للاستشهاد، وسوق للقرينة، وليس على سبيل الاعتماد في نصوص الذّكر والإنشاد، إذ «لا ينبغي أن ينشد في حق اللَّه شعر قصد به قائله، في أوّل وضعه، غير اللَّه، نسيباً كان أو مديحاً، فإنه بمنزلة من يتوضّأ بالنجاسة قربة إلى اللَّه. . .»[2]، وهذا يعني أنّ الشِّعر ليس كله قابلاً للتّأويل، ليكون صالحاً للذّكر، بل إنه مشروط بأصل الوضع، ونيّة القائل من وراء إنشائه، وكأن الشَّيخ ابن عربي، يشترط تطابق نيّة المنشد والمستمع، مع قصد القائل في أصل وضعه للنّصّ، بصرف النَّظر عن ظاهر النّصّ وغرضه المباشر، وهذا مطلب دقيق، ولعلَّه عسير التحقّق في أغلب النُّصوص، ولكنّه يفتح باباً واسعاً للنّصوص الصُّوفيّة، والغزليّة منها على وجه الخصوص، لأن المتصوِّفة يذهبون إلى أنهم ما قصدوا بها غير اللَّه وجماله الأسنى. المهمّ في هذا العرض أن الشَّيخ ابن عربي يعتمد نية القائل وقصده، في تأويل النّصّ، وإنزاله على الغرض الذي قصده قائله، وجليٌّ أنّ التحفّظ على بعض الأغراض الشِّعريّة، كالنسيب والمديح، يتعلّق بمجالس الوعظ وحلقات الدّرس والذّكر، وليس مطلق المديح والنسيب، والمسألة التي ينبغي التّوقّف أمامها، هي تلك المتعلّقة بالتحقّق من نوايا القائلين، إنّ مطلباً كهذا، يضع المتلقّي والدّارس أمام عَنَتٍ عظيم، قد يتّجه الاهتمام إلى حال صاحب النّصّ ومدى صلاحه وتديّنه؛ وهو مرتكز أساسيّ عند الشَّيخ ابن عربي، وبعض فقهاء الشّام، عند تعاملهم مع ديوان **ترجمان الأشواق**، حين استغربوا أن يصدر ذلك الغزل والنّسيب عن ابن عربي، وهو المنسوب إلى الصَّلاح المعروف بالتّدين والورع؛ ، غير أن الممارسة التَّأويليّة للشَّيخ ابن عربي، تذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، حين يعتبر أشعار بعض العذريّين، مما يمكن تأويله وإدراجه ضمن أشعار

(1) المصدر السابق، ج6، ص388.
(2) المصدر السابق، ص388.

الوجد الإلٰهيّ، وعلى هذا فإن الأمر معقود بنيّة المتلقِّي دون سواه، ولا يعدو أن يكون شرط أصل الوضع تبريراً لما طفح به ديوان **ترجمان الأشواق** من عبارات الغزل الرّائق والنّسيب اللاّئق الذي دبّجه في تلك الفتاة الفارسيّة، وهو يقصد التنزُّلات الرّبّانيّة والواردات الإلٰهيّة، لأنّ «كل ما كان قربةً إلى اللّه شرعاً، فهو مما ذكر اسم اللّه عليه، وأُهِلَّ به للّه، وإن كان بلفظ التغزل، وذكر الأماكن والبساتين والجواري، وكان القصد بهذا كله ما يناسبها من الاعتبار في المعارف الإلٰهيّة والعلوم الرّبّانيّة فلا بأس، وإن أنكر ذلك المنكر»[1].

وليس خافياً انطباق النّصّ المتقدّم، للشّيخ ابن عربي في فتوحاته، على نصّه الشِّعريّ **ترجمان الأشواق**، وما دار حوله من جدل، ومدى صلاحيّة ما ورد به لأن يكون ذِكراً وتعبيراً عن علوم ربّانيّة ومعارف إلٰهيّة، فالشّيخ ابن عربي يعلّق الأمر على النّيّة في أصل الوضع، ويهمل ما ينصرف إليه ذهن المتلقِّي، لأنه يقصد إلى متلقٍّ مخصوص ينبغي له أن يرتقي بذوقه وحاسّته النَّقديّة إلى آفاق أهل اللّه، وخاصّة المبدعين، وهذا المتلقِّي لا يعدم وسيلة للتأويل، وسابقة للقياس والمتابعة «فإن لنا أصلاً نرجع إليه فيه، وهو أن اللّه تعالى يتجلّى يوم القيامة لعباده، في صورة يُنكر فيها، حتّى يتعوّذوا منه، فيقولون: نعوذ باللّه منك لست ربنا، وهو يقول: أنا ربّكم، وهو هو تعالى . . .»[2]، وإذن لا بُدَّ للنّاظر في النُّصوص، أن يعود إلى رصيده العقديّ والمعرفيّ، ليتمكّن من التّعامل معها بشكل سليم، بخاصّة إذا كانت من النُّصوص المكتنزة، ذات الدّلالات العميقة والمتعدِّدة، والشّيخ ابن عربي حين يشترط هذا في المتلقِّي، فإنه لا يخفي أنه إنما قصد نفسه وأشعاره فيما قصد، بل يصرِّح بذلك، ويحثّ متلقِّي أشعاره وكتاباته أن يتّبع السبيل الذي أكّده، وألحَّ على تقريره في غير موضع، من كتبه ورسائله، ويقرر أنه ينبغي على المتلقِّي أن «ينظر إلى القول وقائله. . . فإن كان وليًّا فهو الولاء وإن خشُن، وإن كان عدواً فهو البذاء وإن حسُن»، وتلك هي سبيل الشّيخ ابن عربي، في أشعاره، كما يقول: «كما نذكر نحن في أشعارنا، فإنّها كلها معارف إلٰهيّة في صور مختلفة من تشبيب ومديح، وأسماء نساء وصفاتهن، وأنهار وأماكن ونجوم، وقد شرحنا من ذلك

---

(1) المصدر السابق، ص388.

(2) المصدر السابق، ص388.

نظماً لنا بمكّة سمّيناه **ترجمان الأشواق**، وشرحناه في كتاب سميناه: **الذّخائر والأعلاق**[1]، ثم يأخذ في ذكر القصّة التي لأجلها قام الشّيخ ابن عربي بشرح ديوانه، وما كان من أولئك المشائخ بعد استماعهم إلى شرحه، ليصل في نهاية هذا الموقف، وما تضمّنه من دواعي التّأويل وضروراته، إلى أنه «ليس الإنكار عليه من المنكر بأولى من الإنكار على المنكر في ذلك، مع إمكان وجود الاحتمالات، إذ لا تصح المنكرات إلاّ بما لا يتطرّق إليه احتمال»[2].

وبهذا يتّضح جليًا أنّ هدف الشّيخ من كتابة هذه «المنازلة» في فتوحاته، إنما أراد أن يأخذه النّاس على قصده ونيّته في أصل وضعه لأشعاره وكتاباته، لأن تلك النّية وذلك القصد، هو محلّ الاعتبار، وهو ما سيحاسب بموجبه، وأنه ليس لأحد أن ينكر عليه ما يقول ويكتب، ما دام في كلامه احتمال لتأويل، ينسجم مع مقتضيات العقيدة، ويحقق مبدأ حسن الظن بكل مؤمن، بخاصّة وهو يقرر أنّ كلّ كلام له مستويان من المعنى، بل إنّ الوجود بأسره قائم على هذه الحقيقة الجامعة بين وَجْهَي: الظّاهر والباطن.

تبقى الإشارة إلى الموجّه الثّالث والأخير لنظرة الشّيخ ابن عربي لمسألة التّأويل، وهو ما تعلّق بفهمه للشّعر من كونه محلاًّ للإجمال والتّورية والرُّموز والإلغاز، ولأن الشّعر من الحسّ والشّعور فإن جماله يتأتى من اقتصاده في الألفاظ، وتركيزه في المعاني والدّلالات الموحية، وقد سبقت الإشارة إلى أنّ تمايز الشّعر عن النّثر، يأتي من هذا الجانب، أما من حيث المادّة فكلاهما من فنون القول، ومادته الكلمة، ولا بُدّ من أن يؤخذ في الحسبان ما تحمله الكلمات من دلالات متعدّدة ومتحرّكة، في كلّ مرّة وفقاً للتّراكيب والسّياقات التي ترد فيها، فالتفاوت بين أجناس النُّصوص، وأنواع الكتابة، إنما ينبع من هذا الجانب، جانب توظيف الألفاظ والتّراكيب، والتّعديل، كليًا أو جزئيًا في دلالاتها المعجميّة المعروفة.

إن اعتماد الشّعر على التّركيز والتّكثيف هو ما يجعله متعدد الدّلالات، ومنه يصبح محلاًّ للتّأويل والتّرجيح بين احتمالاته المتعدّدة، التي يمكن أن تعدّل أو تغيّر في قراءة واعية لنصوصه، وهو ما يقود بالنّتيجة إلى الاختلاف حول نواتجه

(1) المصدر السابق، ص389.
(2) المصدر السابق، ص389.

النّهائيّة، وهي دائماً ليست قطعيّة، ولا شكَّ أنّ طاقة اللُّغة تسمح بذلك، بل وتغري به، فاللُّغة ـ وبحسب الشَّيخ ابن عربي ـ ذات دلالات متعدِّدة، يتصوّرها كل من المبدع والمتلقِّي، بحسب قدرته وسعة إدراكه، ويكتشف انطلاقاً من هذه المعاني المضمرة التي خُبِّئت، بكيفيّة ما، في تعاريج النّصّ الشِّعريّ، بما يؤكد حاجة متلقِّي النّصّ الشِّعريّ إلى التَّأويل، وتنسرب بنية المفارقة ومفاعيلها إلى هذا الفهم، ليس لمطلق التَّأويل، وإنما لأن الشَّيخ يعتمد مبدأ التّعارض والمخالفة، فالكامن يتعارض مع الظّاهر، ويقف معه على النقيض، وإذن فالعلاقة بين إلحاح المتصوِّفة على ضرورة تأويل نصوصهم وكتاباتهم، وبخاصَّة الشَّيخ ابن عربي، في ديوانه **ترجمان الأشواق**، وكما سبقت الإشارة، وبين بنية المفارقة وفاعليّة أسلوبها، جاءت من هذا الباب، أقصد مبدأ المخالفة والتّعارض الذي اعتمده المتصوِّفة بين ظاهر الأشياء وباطنها.

ولا شكَّ أنّ الجمع بين أرقّ عبارات الغزل وأحلاها، وتسطير أبدع صور الغادات وملاحقة مفاتنها، وبين الإشارة إلى المعارف الإلٰهيّة والعلوم الرّبّانيّة، والتّنزُّلات الرُّوحانيّة، أمر يبعث أبلغ درجات المفارقة، وأكثرها تناقضاً وتبايناً، مع ما تستلزمه الحالة الأولى من الميل إلى الدُّنيا والانغماس في ملذاتها ومباهجها، وما تقتضيه الثّانية من العزوف عنها والزُّهد فيها؛ ومن ثم فالعلاقة بين المفارقة والتَّأويل، بحسب هذا الفهم، وثيقة ومتأصّلة. وفي مقدِّمة شرحه للدِّيوان محل الدّرس، يقول الشَّيخ ابن عربي: «فاستخرت اللّه تعالى تقييد هذه الأوراق، وشرحت ما نظمته بمكّة المشرّفة، من الأبيات الغزليّة، حال اعتماري في رجب وشعبان ورمضان، أشير بها إلى معارف ربّانيّة وأنوار إلٰهيّة، وأسرار روحانيّة، وعلوم عقليّة، وتنبيهات شرعيّة، وجعلت العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتّشبيب، لتعشق النّفوس بهذه العبارات، فتتوافر الدواعي على الإصغاء إليها . . .»[1]؛ فهو إذ يؤلف **التّرجمان** بتلك الطَّريقة المثيرة، بما حواه من عبارات غزليّة، وتضمينات شعريّة، لبعض نصوص الغزل والتّشبيب، فإنه يقرِّر أنه ما قصد إلى ظاهر النُّصوص، وما تعلّقت همّته بشيء من ذلك، وإنما قصد علوماً ومعارف ربّانيّة، تقف على النّقيض مع ما يعطيه ظاهر النّصّ، ولأجل ذلك وجد نفسه مضطراً

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص25.

لكتابة شرحه، لأنه وقع ضحيّة بنيته المفارقيّة لهذا الدِّيوان، كما وقع غيره من الدَّارسين والفقهاء، ولست أقصد، أنه ذهب إلى ظاهر النّصّ في فهمه، فقد أكد الشَّيخ خلاف ذلك في أكثر من موضع، وإنما القصد أنّه، ومع استغلاق مقاصده في النّصّ عن الدَّارسين، دعته الضّرورة إلى شرحه على الشّكْل الذي رآه معبراً عن قصده في أصل وضعه للدِّيوان.

لقد قام الشَّيخ ابن عربي بعمليّة تأويل شاملة لمكوِّنات النّصّ، تمكّن من خلالها أن يبرز المعاني المضمرة التي ذهب إلى أنها المقصودة أصلاً، من نسجه الدِّيوان على هذا النَّحو؛ بما يعني أنه استعمل اللُّغة استعمالاً مراوغاً، وهذا معنى المفارقة عند أرسطو الذي اعتبر أنّ هذا الاستعمال اللُّغوي شكل من أشكال البلاغة والبراعة في الخطاب الأدبيّ[1]، غير أن هذه البراعة في استعمال اللُّغة بشكل مراوغ، ليس بالضّرورة أن يقع ضحيته متلقِّي العمل الأدبيّ، بل إن مبدع النّصّ قد يقع ضحيّة ما كتب، فيجد نفسه في وضع يحتِّم التّدخل والتّوضيح كي لا يساء فهمه، وهذا التّوضيح يعتمد على صرف انتباه المتلقِّي عن المعاني الظّاهرة، ويقوده إلى المقصود من المعاني المضمرة المقصودة من إنشائه النّصّ، وهو في هذا يقوم بعمليّة تأويل للنّصّ الأدبيّ، وفي الحالة التي نحن بصددها، فإن التَّأويل يتحرك نحو «السُّمو الكامل فوق الذّات»، وعند هذا تنطلق «المناورة باللّعب على كلّ الاحتمالات، بل المناورة باللّعب على الذّات نفسها. . . لأن الشيء الجميل هو ذلك الذي له علاقة بالكوني اللامحدود[2]»؛ ولعلّ شيئاً من هذا قد تمثل للشَّيخ ابن عربي، وهو يروم التَّعبير، انطلاقاً من المحدود، على ما يدرك ولا تحيط به الصّفة، فما وجد سبيلاً إلى ذلك غير هذا الأسلوب المفارقيّ المتراكب، بما يتيحه من سعة في الدَّلالات المتعدِّدة المتكثِّرة، التي تكشف عن وجه من وجوه الدَّلالات فيها، مع كل مرّة من مرّات القراءة، لتنتج عمليّة تأويليّة جديدة لنصّ متجدّد على الدّوام، ويقدّم البديل دائماً، «ولا بُدَّ أن يكون هذا البديل متّصلاً بإشارات لغويّة في النّصّ من ناحية، ومؤتلفاً مع وجهة نظر صانع المفارقة من النّاحية الفكريّة والعقائديّة من جهة أخرى»[3] .

---

(1) يُنظر: نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة **فصول**، مرجع سابق، ص132.

(2) المرجع السابق، ص134

(3) المرجع السابق، ص140.

إنّ ما يميّز التّأويل الذي قدّمه الشّيخ ابن عربي لديوانه، ذلك الدّور الذي تقمّصه ابن عربي في إنتاج هذا النّصّ ودلالته، فقد كان مبدعاً وقارئاً، في آنٍ معاً، وصانعاً للمفارقة وضحيّة لها، في الوقت نفسه، فهو عندما أنشأ الدِّيوان بشكله المخصوص هذا، كان صانعاً للمفارقة، حيث إنّه قدّم نصًّا وقصد به غير ما صرّح به فيه، ولكنّه عاد في موقف آخر، وبعد مضيّ سنوات على دوره الأوّل، ليكون قارئاً لهذا الدِّيوان، ومن ثم مؤوِّلاً له، وكأنه قد تضامن مع من أشكل عليهم النّصّ، فوقعوا ضحيّة نسيجه المخادع، وذهبوا يواكبون ما يعطيه ظاهر ألفاظه وتراكيبه، وكأنّي به قد صدق عليه ما كتبه د. محمّد عبدالمطلب بخصوص ضحيّة المفارقة، حين قال:

ـ «فقد يكون منتجها هو ضحيّتها، وقد يكون المتلقّي هو الضحيّة، وقد تكون الضحيّة غير هذين»[1]، وما من شكّ في أنّ كثيراً من القرّاء والدّارسين قديماً وحديثاً قد وقعوا ضحيّة لهذه البنية المفارقيّة للدِّيوان محلِّ الدِّراسة، وأن الشّيخ ابن عربي قد دخل من ضمنهم، إمَّا مكرهاً أو مختاراً، ليضع تأويلاً طريفاً لنصوص ذلك الدِّيوان المُشْكِل.

لقد اتّسم تأويل الشّيخ لديوانه **الترجمان**، بأنّه اتّبع كل سبيل ممكن لإيصال المعنى المقصود وإبانته للمتلقّي، سواء بالاعتماد على تاريخ الألفاظ، واستدعاء معانيها القديمة المهجورة، أو بإبراز معانيها الخفيّة وتقديمها على المعاني البارزة والمشهورة، أو بتلمّس النّغم الصّوتيّ والجَرْس الموسيقيّ للمفردة في سياق التّركيب الذي وردت فيه، وما يستدعيه ذلك عند المتصوِّفة، بخاصَّة وأن لهم موقفاً خاصًّا من قضيّة السّماع، واعتماده سبيلاً للولوج في الحالة عند بعضهم، وأخيراً اللجوء إلى مفاهيم روحانيّة باطنيّة لا يقول بها، ويدّعي إدراكها إلاَّ خاصَّة القوم، كما يلاحظ أن الشّيخ قد استرفد كل طاقته الفكريّة والثقافيّة واللُّغويّة في سبيل إنجاز هذا التّأويل لنصّه المُشْكِل المتمنّع، فهو يتحرّك بين النُّصوص القرآنيّة والأحاديث النبويّة، والقصص والسِّيَر والآثار، والحوادث والوقائع، بل والخرافات والأساطير لإنجاز تأويل مناسب لبعض أبيات الدِّيوان، توافق التوجّه العامّ الذي

(1) عبدالمطلب، **كتاب الشعر**، مرجع سابق، ص62، وسيأتي التعقيب على هذا النصّ في موضع لاحق.

اختطه له، من خلال مقدّمته، واعتماداً على قصده وسابق عهد النّاس به، لا اعتماداً على النّصّ، وعلاماته التّحويليّة، التي وكما سبقت الإشارة يبدو أنها أخفقت في الإيماء إلى ما أضمره الشَّيخ من معانٍ وعلوم ومعارف في بعض قصائد الدِّيوان، فجاء تأويله موفقاً دقيقاً مرّة، وجاء مفتعلاً ومتمحّلاً مرّة، وهو ما لاحظه د. زكي نجيب محمود، فذهب إلى أنّه «صدر في الشَّرح والتَّأويل عن رغبته في أن تكون الرُّموز الواردة في ذلك الشِّعر صالحة للتّفسير الصُّوفيّ، مما اقتضاه في عمليّة الشَّرح إعمال العقل وذكائه، وإظهار القدرة على تخريج معانٍ من رموز لم تكن في الأصل مقصودة لها، فوجدناه موفقاً في مواضع، متعسّفاً في مواضع أخرى. . .»[1]، وعلى الرّغم من أن الاستنتاج يعاكس ما ذهب إليه الشَّيخ ابن عربي، في أصل وضعه للدِّيوان ورموزه، وأنّه ما قصد به غير التَّعبير عن التّنزُّلات الرُّوحانيّة والعلوم الإلٰهيّة، بل وسّع ما وضعه قاعدة في جواز الإنشاد والسماع، للنصوص الشِّعريّة في حلقات الدّرس والوعظ والذّكر، حين قرر ضرورة النَّظر إلى قصد القائل في أصل تأليفه لتلك الأشعار، على الرّغم من هذا كله فإن ما ذكره د. زكي بخصوص تحليل ابن عربي لديوانه، وتأويله لرموزه يعكس متابعة دقيقة متأنّية لمحاولة الشَّيخ ابن عربي بالخصوص.

ولعلّ التّفاوت الذي لمسه وعبَّر عنه، يعود إلى طبيعة النُّصوص محلّ الدّرس والتّحليل، وتفاوتها فيما يتعلَّق بالأسلوب الذي اعتمده الشَّيخ للنُّهوض بهذه الأحاسيس والمشاعر والأحوال التي تداخل فيها المحدّد المحدود، بالإلٰهيّ المطلق غير المحدود. وبالنَّظر إلى أنّ هذا الدِّيوان قد تأسَّس على بنية المفارقة في مجمله، فإن النجاح والإخفاق في تركيز العلامات والإشارات التّحويليّة الإيمائيّة، يرتّب نجاحاً أو إخفاقاً في عمليّة الشَّرح والتَّأويل التي جاءت لاحقاً لصرف النُّصوص إلى مقاصدها الفعليّة، وهي معانٍ مضمرة غائرة، تغاير المعاني الأُوَل الطّافية على سطح النّصّ، وليس خافياً أن الجهد التَّأويليّ محلّ للتمايز والاختلاف، بطبيعته، إذ لا بُدَّ أن يختلف الدَّارسون في تفاعلهم مع مكوِّنات النّصّ وتراكيبه، تبعاً لاستعداداتهم وأدواتهم، ولذلك فمن المقبول أن نجد هذا التَّباين، وذلك التردّد في توجيه احتمالات نصوص الدِّيوان، وبخاصَّة وهو يعتمد

(1) زكي نجيب محمود، **طريقة الرمز عند ابن عربي**، الكتاب التذكاري، ص71.

بنية، تنهض أساساً على تعدّد الاحتمالات، وتكثُر نواتج الدّلالة، يضاف إلى ذلك طبيعة التَّجربة، وخصوصيّة الحالة التي انطلق منها الشَّيخ ابن عربي، وما قصد التَّعبير عنه، حين انطلق من تجربة عاطفيّة إنسانيّة، تجربة حبّ لفتاة بارعة جميلة، للتَّعبير عن حبّ أسمى وأعمق، يتعلَّق بِوَلَهِ المتصوِّفة بالجَمال الإلٰهيّ الأسنى، وما يمرّون به من ضروب المعاناة، وشدّة المكابدة، توقاً للوصول إلى ذلك المترائيّ وعلى امتداد الآفاق.

إنّ طبيعة المهمّة المتراكبة التي حدّدها الشَّيخ ابن عربي لنصوص ديوانه، أحسبه قاصداً متعمداً، هي التي رتّبت عليه وعلى ديوانه وشرحه هذا العَنَت الذي وجده الدَّارسون، ونبّهوا عليه، وأوافقهم على ذلك[1]، إذ لا شكّ أن قصائد الدِّيوان تتفاوت، وبوضوح، في النُّهوض بالمهمّة التي حددها الشَّيخ لها، في مقدِّمة الدِّيوان، وجاهد للتأكيد عليها، أثناء الشَّرح والتَّأويل؛ ولعلَّه لأجل ذلك، يمكن قبول الشَّرح والتَّأويل، ويبدو منسجماً مع ظاهر النّصّ بتراكيبه وسياقاته، وعن طريق رموزه وإشاراته، لبعض القصائد والنُّصوص، في حين بدا الافتعال واضحاً، والإقحام ظاهراً في تأويل نصوص أخرى، واشتبه الأمر، وتداخل الشّأن، في قسم ثالث من نصوص الدِّيوان وقصائده. ولا يرى ابن عربي غضاضة في الأمر، بل يراه منسجماً مع فهمه للسّماع والتَّأويل، إذ الأمر معقود بما يثيره النّصّ في متلقِّيه، حال سماعه له، أو بعبارته هو «على حسب ما يعطيه السّماع في وارد الوقت»، ومن ثم فمن غير المستغرب أن يقدم للنّصّ الواحد تفسيرين أو تأويلين أو أكثر، ويمكن أن يفهم السامعون من النّصّ معاني متفاوتة، وربما متعارضة، بحسب حالاتهم والقصد الذي دخلوا به إلى أجواء تلك النُّصوص؛ ولذلك فإن ما توصّل إليه د. زكي نجيب محمود، بشأن تأويل الشَّيخ ابن عربي لنصوصه، وتوجيه رموزه بها، يندرج ضمن هذا الفهم، الذي يتيح للمتلقّي مساحة واسعة لتحديد الزوايا المقترحة للنّظر إلى النّصّ، ومن ثم الولوج إلى سراديبه وممراته السرّيّة، ولا شكّ أن التّعديل في زاوية الرؤية سيقود إلى اكتشاف وجه آخر من وجوه الدّلالة للنّصّ، وبخاصّة أن الشَّيخ ابن عربي يجعل التَّماهي مع النّصّ، والغوص إلى أغواره وكوامنه، مرتبطاً بالحالة التي يرد فيها، ويتواصل معه المتلقّي، وذلك

---

(1) يُنظر: زكي نجيب محمود، **طريقة الرمز عند ابن عربي**، مرجع سابق، ص71.

أمر، وكما هو معلوم، من شأن الدّاخل وخصوصيّاته. يقول د. زكي نجيب محمود: «ولو وقف ابن عربي في الحالتين: حالة كونه شاعراً... وحالة كونه ناقداً مفسّراً... لو وقف في هاتين الحالتين موقفاً واحداً، لجاء سيره من الدّاخل إلى الخارج متطابقاً مع سيره من الخارج إلى الدّاخل، وإن اختلف اتّجاه السّير في الحالتين...»[1]؛ ولكن ابن عربي ـ بحسب د. زكي محمود ـ لم يقف هذا الموقف في الحالتين، بل كان موقفه حالة كونه شاعراً، مغايراً لموقفه حالة كونه ناقداً، ولأجل ذلك وجدناه يقدم أكثر من تأويل للبيت الواحد أحياناً، ويختلف شرحه للتّراكيب من نصّ لآخر، ويضيف د. زكي قائلاً: ـ «ولو كان ابن عربي قد وقف موقفاً واحداً في شعره وفي تحليله لذلك الشّعر، أو لو كان الشّاعر هو نفسه النّاقد، لما رأينا تأويله لبعض رموز شعره يتّخذ صورة «إما..أو...»، أي لما رأيناه بالنّسبة للرّمز الواحد يقول إن هذا الرّمز إما يشير إلى كذا أوإلى كيت»[2]؛

وكأنّي بالدّارس يأخذ على الشّيخ ابن عربي هذا الصنيع، إن استقام فهمي، وليس في الأمر تناقض كما بدا من النّصّ السّابق، لأنّ ابن عربي الناقد المؤوّل الشّارح، هو بالتّأكيد غير الشّاعر، بالنّظر إلى الحالة التي تسود أثناء المهمّتين الإبداعيّتين، كما أن الشّرح الذي ألّفه ابن عربي توضيحاً لمقاصده العرفانيّة في ديوانه، جاء متأخّراً لبضع سنين عن إنشائه ديوان **ترجمان الأشواق**، ووفقاً للمنهج الذي اختطه ابن عربي في قضيّة الإنشاد والسّماع، فإن حالات التلقّي تتلون تبعاً لحالات السّامعين وأغراضهم. ومن الطّبيعي، والحالة هذه، أن تتفاوت الأذواق والأفهام في استكناه النُصوص تبعاً لتلك المواقف والأحوال، أما التّعليل بأن «هذا التردّد لا يكون ـ في الأغلب ـ إلا إذا كان صاحب التّحليل والتّأويل لا يعلم على وجه اليقين ما كان في بطن الشّاعر وهو ينظم...»[3]، فإنه وإن جاء في صورة الاعتراض والاستغراب في سياقه، فهو يحمل نصيباً وافراً من الصّواب، فالشّيخ ابن عربي النّاقد الشّارح واحدٌ من جملة قرّاء الدِّيوان، الذين وقع عدد غير قليل منهم ضحيّة بنيته الذّكيّة وأسلوبه المراوغ، فالشّاعر يصرّح في مقدّمة ذلك الدِّيوان

---

(1) المرجع السابق، ص70.
(2) المرجع السابق، ص71.
(3) المرجع السابق، ص71.

أنّه قد أسَّس ديوانه على الكناية والرَّمز، والإيماء والتّلويح، «فكل اسم أذكره فعنها أكني وكل دار أندبها فدارها أعني»، وهو بهذا يفتح، ومنذ البداية، أبواب التَّأويل وآفاق الاحتمالات، ثم تأتي محاولة الشَّرح والتَّأويل في كتابه **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**، لتوجِّه المتلقِّي إلى المعاني التي يرتضيها الشَّيخ، ويذهب أنّه أنشأ ديوانه لأجلها، وهو يعلم أنها وجه من وجوه القراءة، واحتمال مقترح من احتمالات عديدة، لقراءات أخرى، ومع تقادم الأزمنة، وتعدد مرّات التلقّي وتفاوت أحوال السّامعين والقرّاء.

والتَّأويل الذي يقترحه ابن عربي لنصوص **التّرجمان** ويؤكّد عليه في غير موضع، يتساوق مع منهجه العامّ ومذهبه الصُّوفيّ الذَّوقيّ، كما أنه يترجم فهمه الخاصّ في إنزال دلالات النُّصوص على مقاصد المتعاملين معها، إنشاءً وإنشاداً وتأويلاً، ومن ذهب إلى التّشكيك في صحّة ما ذهب إليه ابن عربي من أول قصده من إنشاء ديوانه، إنما وقع تحت ضغط ظاهر النُّصوص، وصعب عليه أن تصرف هذه الصُّوَر الرائعة الخلاّبة عمّا حملته ظاهراً من نعوت وأوصاف لتلك «الغادات الحسان»، إلى لطائف ودقائق لا يمكن التَّواصل معها أو الوصول إليها، إلاَّ عبر مجاهدة ومكابدة، وبعد مصابرة وعناء، ولذلك وُجِد من يقول: «ولم نكن لنشكّك في صدق هذا الزّعم بالنّسبة إلى ديوان **ترجمان الأشواق** لولا أنّنا وجدنا قصائد كثيرة من قصائده، تكون أكثر انسياقاً مع المعنى الغزليّ المباشر، وأنّ أمثال هذه القصائد حين تؤوَّل على التَّفسير الصُّوفيّ، يقتضي شيئاً من الاعتساف الذي يشد المعنى شدًّا يخرجه عن طريقه السّوي السَّليم»[1]، ولعلَّه يقصد الطَّريق الظّاهر للمعنى المباشر، أما على مستوى الدَّلالات العميقة فإنه لا شيء يمنع من الجمع بين الحبّ الإنسانيّ والمحبّة الإلٰهيّة، وكما سبق بيانه، بل إنّ الشَّيخ ابن عربي يصرّح بذلك، ويضيف أنّ الفتاة الرَّمز، هي من كان سبباً في انقداح شرارة هذا الفيض العارم الذي حاول اقتناص بعض من شوارده في متن الدِّيوان، وهي تعلم ذلك وترتضيه، وتراه من فضائل وجهها الذي هو مجلى من تجلِّيات الجمال الإلٰهيّ الأسنى، وتدرك أبعاد هذه التَّجربة العاصفة ببعديها الإنسانيّ والرُّوحاني. يقول الشَّيخ ابن عربي في مقدِّمة ديوانه: «...ولعلمها، رضي اللَّه عنها، بما إليه

(1) المرجع السابق، ص73.

أشير، ﴿وَلَا يُنَبِّئُكَ مِثْلُ خَبِيرٍ﴾ [فاطر: 14]، واللّه يعصم قارئَ هذا الدِّيوان من سبق خاطره إلى ما لا يليق»[1].

ويرجع هذا الغموض ـ في تقديري ـ إلى جانب كونه صفة لازمة لمعظم النّتاجات الصُوفيّة، إلى مسألة تتعلّق بدور العلامات الإيمائيّة في النُصوص الغزليّة التي ظهرت لبعض الدّارسين أنّها لا تقبل التّأويل الصُوفيّ لمعانيها إلا اعتسافاً وشدًا، فكلما خفتت تلك العلامات، وتضاءل إشعاعها، كانت الفرصة أوسع في أن يقع المتلقّي ضحيّة لهذا البناء المخادع، لأنّه لا سبيل له للاهتداء إلى المضمر المقصود غير تتبّع تلك الخيوط الرّفيعة التي ينبغي أن تقوده إلى المقصود فعلاً إذا عثر عليها، وتمسّك بها، أما إذا غفل عنها وأهملها، فإنه سيقع حتماً ضحيّة في حبائل بنية المفارقة، يضاف إلى هذا، أنّ الاعتماد على بنية المفارقة لا يعني بالضّرورة النّجاح في تشغيل مفاعيلها وآليّاتها، بل إنه قد يقود إلى فهم مغاير يفوّت على المنشئ القصد الذي لأجله صمم نصّه على هذا النّحو دون غيره؛ ولهذا فقد اقترح في هذا البحث أن يُدْرَس التّأويل الذي تبناه الشّيخ ابن عربي سبيلاً لفهم نصوص شعره، وغيرها من الأشعار والنُصوص، في احتمالات ثلاثة، أوّلها أن يكون التّأويل مناقضاً للمعنى الظّاهر، وثانيها أن يكون مغايراً للمعنى الظّاهر، ولكنّه ليس على النّقيض منه، أي أن النّصّ يحمل معنى مضمراً موازياً للمعنى الظّاهر، والثّالث والأخير من وجوه التّأويل الممكنة لنصوص الدِّيوان، أن يكون النّصّ حمّال أوجه قابلاً لأكثر من وجه من وجوه التّأويل، بمعنى أنه قد تصدق في حقه «إمّا ..أو» التي أشار إليها بعض الدّارسين؛ والموجّه إلى أحد أوجه التّأويل السّابقة هو النّصّ وإشاراته وسياقاته، إلى جانب المقام والمصاحبات غير النّصِّيّة؛ ولعلّ شيئاً كهذا قد لمسه د. زكي محمود، عند دراسته للرّمز الشِّعري عند ابن عربي، في ديوانه **ترجمان الأشواق**، وعبّر عنه بقوله: «فكلما طالعت قصيدة من قصائده، كان لك أن تصرف المعنى على حبيبته «النظام» ابنة شيخه في مكّة...، كما كان لك كذلك أن تصرف المعنى على أن الحبيبة (أو الأحبّة) في القصيدة إنما تشير إلى الأسماء والصفات الإلٰهيّة؛ على أننا نجد تفاوتاً في القصائد، فمنها ما هو

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص24.

أقرب إلى المعنى الأوَّل، ومنها ما هو أقرب إلى المعنى الثّاني، ومنها ما يكاد يتساوى فيه المعنيان»[1].

والمقطع الأخير من الاقتباس محلّ البحث وهو المراد في هذه الجزئيّة، فبعض النُّصوص تبدو أقرب إلى معناها الظّاهري «الغزل والتّشبيب»، وبعضها الآخر يكون أقدر على الإيماء بالمعنى المضمر، ويقود إلى المستوى العميق من معناه، وهناك نصوص أخرى تتحرّك في اتِّجاهات متعارضة، وتروغ أمام المتلقِّي، فتضعه في حيرة وارتباك، وتفتح أمامه أبواب الاحتمالات والتّخمين؛ وربما لا تستقيم له على وجه؛ ولأجل ذلك يمكن تفريع الجهد التَّأويلي الذي قام به الشَّيخ ابن عربي لنصوص التّرجمان في الاتِّجاهات السّابقة، وتبعاً لما اقتضته النُّصوص، بطبيعة الحال، ولا شكّ أن الإمكانات الثّقافيّة الهائلة التي يتمتع بها ابن عربي، قد شكَّلت أداة مهمّة في تعامل الشَّيخ ابن عربي مع ترجمانه، إبداعاً وتحليلاً، الأمر الذي بدا معه النّصّ، ونواتجه الدَّلاليّة والتّحليليّة، في انسجام تامّ مع الأسس النَّظريّة والعقديّة التي يصدر عنها الشَّيخ ابن عربي، سواء فيما يتعلّق بمفهومه لوحدة الوجود، وتجلِّي الحقّ في الخلق، أو فيما يتعلّق بجهاز اللُّغة وحروفه وأصواته وسائر مكوِّناته.

ولمتابعة هذه الآراء النَّقديّة في نصوص شعريّة محدّدة، من بين قصائد الدِّيوان، يمكن إخضاع بعض القصائد والمقطوعات لدراسة تحليليّة تتوخَّى الكشف عن المكوِّنات الإفراديّة والتَّركيبيّة، والسِّياقات النَّصّيّة التي أسهمت، بشكل أو بآخر، في ترجيح أحد أوجه الدّلالة، وقادت التَّأويل إلى هذه الوجهة من الفهم للمعنى دون غيره، وإذا توقف التَّأويل دون التحقّق من وجهة، أو ترجيح معنى ما، فإنّ ذلك يعني أننا أمام الوجه الثّالث من أوجه التَّأويل الممكنة لنصوص هذا الدِّيوان المشكل، وابتداءً يمكن تقديم القصيدة التي جاءت تحت عنوان «تناوحت الأرواح»، أنموذجاً للنَّمط الأوَّل من تأويل المفارقة الذي يقود إلى النقيض، ويتأسّس على المقابلة والتّضادّ.

إذ ينطلق الإبداع في هذا النّصّ من مثير خارجيّ، تمثّل في بعض الحمامات الشّاجية، على أشجار الأراك، ولأسباب ذاتيّة داخليّة يتماهى الشّاعر مع تلك

(1) زكي نجيب محمود، **الرمز الشعري عند ابن عربي**، الكتاب التذكاري، ص101.

الحمائم النّائحة، فتهيج عنده أشجاناً وصبابات وأحزاناً، ومن ثم تقوم علاقة تعتمد مبدأ التداعي بين الشّاعر ومكوِّناته الدّاخليّة، وبين ذلك المثير الخارجيّ الذي تجسّد في حمامات الأراك، فكلما سمع الشَّيخ هذا الصّوت الشجّي غاص في خبايا نفسه، وغمره شعور بالوحدة والحزن، ولذلك عبّر عن هذا بعبارات دقيقة تحمل معاني المشاركة، في إحداث الحالة، يقول [الطويل]:

أطارحها عند الأصيل وبالضحى ... بحنّةِ مشتاقٍ وأنّةِ هيمانِ

تناوحت الأرواحُ في غيضة الغضا ... فمالتْ بأفنانٍ عليَّ، فأفناني

وجاءت من الشَّوقِ المبرِّحِ والجوى ... ومن طُرَف البَلوى إليّ بأفْنانِ

ويمكن التّوقف عند مُفْتَتَح البيتين «أطارحها ـ تناوحت الأرواح»، فهي تدلّ صراحة على المشاركة في الحالة، إذ هي من المفاعلة التي تدلّ على اشتراك طَرَفَي الفعل في إحداثه، ومن ثم فالنّتيجة الصّادرة «وجاءت من الشَّوق المبرِّح...» عن تلك الطّارحة والتّناوح تعبّر عن طَرَفَي العلاقة، وإن كانت في لغات مختلفة ومتباينة أشد التَّباين، من منطق الطّير إلى لغة التّصوُّف، والبناء الأسلوبيّ للمقطع المتقدم يعتمد التّقابل والتّضادّ، ليشير إلى البنية الخاصَّة الناهض عليها، فالوقت «عند الأصيل ـ وبالضحى»، والحالة العاطفية «بحنّة مشتاق ـ وأنّةِ هيمان»، والمكان: الغيضة والغضا»، والنّتيجة: «أفنان من الفناء»؛ وعلى هذا فإن التّجاوب بين طرفَي الحالة النّاشئة يقوم على التّقابل، صوت الحمامات الشّاجية خارجيًّا يثير كوامن من الشَّوق داخليًّا، والتّجاوب لا يحاصر بزمان أو مكان، والعواطف المؤجّجة تتحرّك من الحنين إلى الأنين، ولواعج الشَّوق المبرّح تتصاعد مع «الغيضة والغضا»، ونيران الغضا طالما كانت مضطرمة في أفئدة العاشقين على مرِّ العصور، ولا غرابة إذن، في أن تجمع هذه المطارحة بين الطُرَف والبلوى، بل في أن تسند الطُّرف إلى البلوى، «من طُرف البلوى»، وأن تقرن الأفنان بالفناء الذي يحمل معاني خاصَّة عند القوم، «قال: وكان ميل هذه الأفنان الشَّوقية اللهبيّة لتُفنيني عني، حتَّى يكون هو ولا أنا، غيرةً على المحبّ أن يكون له وجود في نفسه لغير محبوبه، فكان كما أراد فقال: فأفناني ميل هذه الأفنان، ووصفها بالمناوحة لكون المحبّة تقتضي الجمع بين

الضّدّين»[1]، وأحسب أن هذا النّصّ الشّارح الذي قدمه الشَّيخ ابن عربي تأويلاً للمقطع المتقدّم، وإن كان يؤيد الوجهة التي اندرج فيها التّحليل، من أنّ الأسلوب في هذا النّصّ، وفي الدِّيوان يعتمد المعاني المناقضة والمقابلة، أحسبه يحتاج إلى شرح وتوضيح في نفسه، أو إلى تدبّر وتأويل على أقل تقدير، فقوله مثلاً: ـ «لتفنيني عني»، وقوله «حتَّى يكون هو ولا أنا»، وقوله «غيرةً على المحب أن يكون له وجود في نفسه»؛ تمثل مرتكزات أساسيّة في فلسفة الشَّيخ محيي الدين ابن عربي الصُّوفيّة[2]؛ ولقد كانت خاتمة الاجتزاء السّابق من تأويل الشَّيخ ابن عربي، للمقطع صريحة في التّحويل على المعنى المضادّ للمعاني الظّاهرة من النّصّ، لأن المحبّة ـ وبحسب الشَّيخ ابن عربي ـ تقتضي الجمع بين الضّدّين، وإن كانت الغاية المتوخّاة، هي مجاوزة هذا التّناقض والتّضادّ، وصولاً إلى الحالة المثلى، التي يرومها عشّاق الصُّوفيّة والعارفون، لأن «الأصل في المحبّة أن تكون أنت عين محبوبك، وتغيب فيه عنك، فيكون هو ولا أنت»[3].

ويستمرّ النّصّ في متابعة تلك الكوامن المثارة، وتصوير أحوالها، عبر هذه البنية التّضادّيّة، وتظهر تلك الحقائق والأحوال في صور متعدِّدة، وتجلِّيات شتّى حتَّى تكون خاتمة القصيدة بمثابة إعلان إنسانيّ خالد عمّا يمكن أن تؤدّي إليه طريق الحبّ والمحبّة الإلٰهيّة، حين تصفو النّفس الإنسانيّة من أدران الذّاتيّة والأنا، ويتنزّه قلب المحبّ عن كل شوائب الحقد والكراهية، والتّمييز والعنصريّة، وتصبح الطرق جميعها ـ من وجهة نظره ـ مؤدّية إلى مقصد واحد، هو الموجود الحقّ، وما سواه سراب زائل وظلٌّ حائل، يقول:

لقد صار قلبي قابلاً كلّ صورة ... فمرعى لغزلانٍ، وديرٌ لرهبانِ

وبيتٌ لأوثانٍ وكعبةُ طائفٍ ... وألواحُ توراةٍ، ومصحفُ قرآنِ

أدينُ بدين الحبِّ أنى توجّهتْ ... ركائبُهُ، فالحبُّ ديني وإيمانيّ

لنا أسوةٌ في بِشْرِ هندٍ وأختها ... وقيسٍ وليلى، ثم مَيٍّ وغَيْلانِ

---

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص59.
(2) يُنظر: الفصل الأول من هذا الكتاب.
(3) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص60.

ولسنا بصدد التّوجيه العقديّ الذي اعتمده الشَّيخ ابن عربي، وأتاح له أن يرى هذا ويعبّر عنه، وإنما القصد أن البنية المفارقيّة التي تأسَّست القصيدة على أساس منها، قد أمكنت المبدع والمتلقِّي معاً، من الالتقاء حول نقاط مفصليّة موحية، والدُّخول إلى فضاءات دلاليّة ثريّة يانعة، ما كان لها أن تنجز، على هذا النَّحو، لولا اعتماد أسلوب المفارقة، بناءً وتحليلاً، بما أتاحه من متابعة الأحوال قلب المحبّ الذي «يتنوَّع بتنوُّع الواردات عليه وتنوّع الواردات بتنوّع أحواله، وتنوّع أحواله بتنوّع التجلّيات الإلٰهيّة لسرّه»[1]، فالبنية المفارقيّة، بجمعها بين النّقائض والمتضادات، فتحت أفقاً للمبدع يجمع فيه بين المراعي والأديرة وبين الغزلان والرّهبان، وواءمت بين الأوثان وكعبة الطائفين، وسوَّت بين الألواح والمصاحف، وكل هذا مقبول وسائغ في دين الحبّ، وإيمان المحبّة؛ «ما تمّ دين أعلى من دين قام على المحبّة والشَّوق، لمن أدين له به، وأمرّ به على غيب»[2]، وقد ختمت هذه القصيدة بذكر نماذج من العشّاق والمحبّين الذين ضرب بهم المثل في العشق والهيام، والإخلاص لمن يحبّون حدّ التّضحيّة والموت، ليتأكد معنى التّنوّع في ضروب الحبّ وألوان المحبّة ومشاربها، وإيماءً إلى لوم وتأنيب خفيّ، قصده الشَّيخ ابن عربي ولم يصرّح به شعراً، وأكده في شرحه وتأويله، «فإن اللّه تعالى ما هيّم هؤلاء وابتلاهم بحب أمثالهم إلا ليقيم بهم الحجج على من ادّعى محبته، ولم يهِم في حبّه. . .»[3].

ما من شكّ ـ في تقديري ـ في أنّ هذه القصيدة تنسجم تماماً مع التَّأويل الصُّوفيّ الذي قدّمه الشَّيخ ابن عربي لديوانه **ترجمان الأشواق**، ولو حملت على معناها الظّاهر لتوقّف المتلقِّي طويلاً أمام تراكيبها وعباراتها، ولأشكل معناها العامّ أيّما إشكال، فجميع مكوّناتها النَّصّيّة تقود بالضّرورة إلى ذلك المعنى العميق الذي قصده الشَّيخ من الواردات الرُّوحانيّة والتّنزُّلات الإلٰهيّة، وإن انطلق في بناء هذا النّصّ من مثير خارجيّ، وعبَّر عمّا أراد في صور وتراكيب أغلبها من شأن الخارج، لكنّه لم يغفل عن قصده، وأحسب انه نجح في تركيز إشارات النّصّ

(1) المصدر السابق، ص62.
(2) المصدر السابق، ص62-63.
(3) المصدر السابق، ص63.

وعلاماته للتّحويل إلى ما أراد من معنى، ولذلك فهذه القصيدة تعد مثالاً جيّداً، للمقصود من التّأويل المناقض والمضادّ، أي إن النّصّ ينسجم تماماً مع التّحليل المفارقيّ، ويقود المتلقّي طواعية، وفي يسر وسهولة، نسبيًا، إلى المعاني العميقة التي قصدها الشّاعر، لكنّه لغّزها وأخفاها، وعبّر عنها بغيرها وبما يناقضها في ظاهر الأمر، وسبقت الإشارة إلى أنّ هذا الأسلوب من التّعبير، يعدّ من الأساليب الأثيرة عند المتصوّفة، سواء منهم من صرّح بذلك كالشّيخ ابن عربي في هذا الدّيوان، أو من لم يصرّح، ويلخّص الشّيخ ابن عربي خلاصة المستوى العميق من المعنى بقوله: «فقال للواردات الإلٰهيّة رفقاً عليّ لا تضعفن، من التضعيف، ما تلقين إليّ في خطابكن، من ثمرات التّعشّق والمحبّة...»[1]؛ ثم يأخذ في متابعة أبيات القصيدة بيتاً بيتاً، وصورةً صورةً، محيلاً إيّاها إلى تلك الواردات وتجلّياتها ومظاهرها؛ في أسلوب يخلو من الاعتساف والتمحُّل، في تحميل النّصّ ما لا تحتمل ألفاظه وتراكيبه، بل تبدو المناسبة واضحة بين النّصّ وتراكيبه وسياقاته، وبين الإحالات التّأويليّة التي ألحقها الشّيخ بهذا النّصّ، إيماءً إلى الواردات الإلٰهيّة، وهي «كل ما يرد على القلب من المعاني الغيبيّة من غير تعمّد»[2]، عندما ألحّت عليه، وصارت تطوف بقلبه ساعة بعد ساعة، «وتلثم أركانه وهيكله، دون أن يكون لثمها مقصوداً لذاته، بل المقصود ما وراء ذلك...»[3].

يمكن تقديم أكثر من نصّ من نصوص الدّيوان، يمثل جانب الانسجام في الإحالة من المعاني الظّاهرة إلى المعاني العميقة المضمرة، وعبر بنية المفارقة، فالدّيوان بتمامه ينهض على هذا الأساس، والتّفاوت بين قصيدة وأخرى في هذا السبيل، إنما ينبع من مدى نجاح علامات النّصّ وإشاراته في الإحالة على المعنى العميق المقصود، ولأنّ النُّصوص الصُّوفيّة تعتمد أسلوباً مخصوصاً في التّعامل مع ممكنات اللُّغة، وتنحو باتّجاه الخروج عن المألوف وانتهاك السائد، فالصُّعوبة في المتابعة أمر حتميّ التحقّق، ولن تخلو قصيدة، تقريباً، من قصائد الدّيوان من إشكالية في التّأويل، وصعوبة في متابعة نواتج الدّلالات. والقصد في هذا البحث،

(1) المصدر السابق، ص58.
(2) المصدر السابق، ص58.
(3) زكي نجيب محمود، **طريقة الرمز عند ابن عربي**، الكتاب التذكاري، ص102.

تركيز مزيد من الضّوء على الجهد التّأويلي الذي قدمه الشّيخ ابن عربي لنصوص **التّرجمان**، وأذهب إلى أن اختيار الاسم لهذا الدّيوان، لا يخلو من إشارة إلى أسلوب تأليفه وبنية إبداعه، «فالتّرجمان» ينقل معاني لألفاظ وعبارات قيلت بلغة أخرى، وهو هنا، نصّ يقدّم شيئاً بينما هو يقول شيئاً آخر، والمفارقة في التّباين الفادح بين أسلوب التّعبير الظّاهري، وما قصد من ورائه فعلاً، وإذن فالوصول إلى نواتج المفارقة دلاليًا، يقتضي التّأويل دون شك، لكنّه يحدّد نمطاً معيّناً من التّأويل، يعتمد التّناقض والتّضادّ، وتبقى أمام النّصّ ومبدعه فسحة واسعة يتحرّك في أرجائها، بعداً وقرباً، من المعاني السّطحيّة، وتواشجاً معها لإنتاج الدّلالة المقصودة.

في قصيدة أخرى من قصائد الدّيوان، يظهر الجهد التّأويلي في انسجامه مع منطلق النّصّ واعتماده البنية المفارقيّة، وسبقت الإشارة إلى أن الانسجام المقصود ليس توافق المعاني الظّاهرة مع المستوى العميق من المعاني المضمرة، فهذا يعني خللاً في التّركيب، ويقود إلى انهيار البنية، وإنما المقصود بالانسجام هو نجاح النّصّ، وضمن شروط بنية المفارقة، ومراعاة خصوصيّة النّصوص الصّوفيّة، في الإحالة على المعاني الضّمنيّة المقصودة، وهي على النقيض من المعاني الظّاهرة، وتشكل معها حالة تضادّ ومفارقة، من هذه القصائد، القصيدة التي جاءت تحت عنوان «رواية الصّبا»، وتقول [الطويل]:

رأى البرقَ شرقيًا، فحنَّ إلى الشرقِ ... ولو لاحَ غربيًا لَحَنَّ إلى الغربِ

فإنّ غرامي بالبُرَيْقِ ولمحِهِ ... وليس غرامي بالأماكن والتُّربِ

فالقصيدة، منذ البداية تؤسّس لبنية المفارقة، لاعتمادها أسلوب التّضادّ بين شطرَي البيت الأوّل «شرقيًا ـ الشرق، غربيًا ـ الغرب»، والمغايرة التي تحمل معنى المقابلة بين شطرَي البيت الثّاني «البريق ولمحه ـ والأماكن والتّرب»، بل إنّ مجمل تركيب الشّطرين يقوم على التّناقض والمخالفة، على معنى الإيجاب والسّلب، «فإنّ ـ ليس»، فالتّوكيد في بداية البيت الثّاني يفيد غاية الإيجاب، والنّفي في عجز البيت يتحوّل نحو السّلب، بما يعني أن الشّطر الأوّل من البيت «فإنّ غرامي» يقف على النّقيض من عجزه أو شطره الثّاني «وليس غرامي»، هذه إشارة أولى، أحسبها كافية في تنبيه المتلقّي إلى خصوصيّة البناء، وربما إلى مراوغة الأسلوب، يضاف إلى

ذلك تغييب الفاعل، وإحلال ضمير الغائب محله، دون سابق ذكر له، لا بُدَّ أنّه حامل المتلقِّي على التّوقف والتّأني في متابعة المعنى، وتلمُّس عوائد الضّمير، غير أنّ أسلوب الالتفات الذي يتّكئ عليه في البيت الثّاني، يسهم في توجيه الضّمير إلى العائد الغائب، ليكون المقصود الشّاعر أو بعضاً منه؛ وبمتابعة النّصّ يتضح السّبيل الذي سلكه الإبداع في بناء هذه اللّوحة الرُّوحيّة الفريدة، وإن جاء في مداورة ومراوغة، جرياً على طريقة القوم المثلى، يقول:

رَوتْـهُ الـصَّـبـا عـنـهـمْ حـديـثـاً مُـعـنـعَـنـاً

عنِ البثِّ، عنْ وجدي، عنِ الحزنِ، عن كَربي

عن السُّكرِ، عنْ عقلي، عنِ الشّوقِ، عنْ جَوًى

عنِ الدمعِ، عن جفني، عن النّار، عن قلبي

بـأنّ الـذي تـهـواهُ بـيـن ضُـلـوعِـكـم

تُـقـلّـبُـه الأنـفـاسُ، جـنـبـاً إلـى جَـنْـبِ[1]

وهذه صورة طافية بالمفردات والتَّراكيب الصُّوفيّة عن آخرها، حتَّى يخيل للدَّارس أنه ليس بالإمكان تفكيكها توطئة لمتابعة تحليلها، فالرّواية والإسناد منطلق الصُّوفيّة الأوَّل، إذ لا يصحّ ـ عندهم ـ دخول هذا الباب إلا على أيدي المشائخ والعارفين، والعهد يستلمه اللاّحق عن السّابق دون انقطاع في السّند إلى رسول اللّه ﷺ، وتجدر الإشارة إلى أسلوب التَّعظيم عند ذكر المصادر «عنهم»، والتّأكيد على صحّة الرّواية ظاهر بيّن، «حديثاً معنعناً»، والعنعنة سلسلة في النّقل معروفة، بحيث لا يجوز انقطاعها، أو انخرام رجالها، ثم تدخل مصطلحات المتصوّفة ومقاماتهم متلاحقة دون انقطاع، ولسنا بصدد البحث عمّا تعنيه هذه الألفاظ والمصطلحات، عند الصُّوفيّة، ولكنّها من لوازم قاموسهم وإشاراتهم، ولتكون خاتمة المشهد المنقول رواية وعنعنة:

«بـأن الـذي تـهـواه بـيـن ضـلـوعـكـم تـقـلّـبه الأنفاس، جنباً إلى جنبِ»

---

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص75-76.

يقول الشَّيخ ابن عربي، تاويلاً لهذه الصُّورة المكثّفة: «يشير إلى رؤية الحقّ في الخلق، والتجلّي في الصُّوَر، فأدّاه ذلك إلى التعلّق بالأكوان لما ظهر التجلّي فيها، فحنينه أبداً إنما هو لمواطن التجلّي، من حيث التجلّي لا من حيث هي»[1]؛ وإذن فمحلّ الاهتمام ذلك «البُريق» المكنّى به عن التجلّي في هذه الحالة؛ وحيث ما تراءى حنَّ له العارف وسعى للتّواصل معه؛ ولا غرابة أن يتجسّد ذلك التجلّي في وجوه الحسان والغادات، وما ارتبط العاشقون بمعشوقاتهم إلى حدّ الوله والهيام، بل الفناء والتّلاشي إلا بسبب ذلك «البُريق» الذي تبدّى لهم في تلك الوجوه، وما تعلّق بها من الأماكن والدّيار. يقول الشَّيخ ابن عربي، شارحاً، «إنّ غرامي وتهيامي وتعلّقي إنما هو بالتجلّي الذي هو اللّمح، والمتجلّي الذي هو البرق، ما هو من غرامي لمن يتجلّى فيه إلا بحكم التبعيّة»[2]، ويقدّم لذلك مثالاً معهوداً عن شعراء العرب، ذلك هو تغزُّلهم وحنينهم إلى أماكن الحبيب ومرابعه، وما كان ذلك إلا لمن حلّ بها، فالمقصود من نزل بساحها، وسكن تلك الدّيار، لا الدّيار والجدر، «فالتولّع بمنازل الأحبّة من حيث هي منازل لهم خاصَّة لا من حيث هي منازل. . .»[3]؛

إن التّأويل الذي يقدّمه الشَّيخ ابن عربي لهذه القصيدة، وإن جاء متعارضاً مع غرض النسيب والغزل الذي تأسّس عليه الدِّيوان ظاهريًا، يتساوق بشكل متناغم مع المفردات والتَّراكيب التي انتقاها المبدع للتَّعبير عن حالته؛ وبكيفيّة تقود إلى إنتاج الدّلالة الكُلّيّة للنّصّ، تصبّ في اتِّجاه هذا التّأويل للمعنى العميق، ولو حُمِلَت على ظاهرها الغزليّ لاختلَّ المعنى، لأن الدّوالَّ الموظّفة في النّصّ ستكون غريبة عن حقل الدّلالة المباشر، وبخاصَّة إذا أخذ في الحسبان طبيعة القاموس الصُّوفيّ، وطرائق القوم في التَّعبير، ولتوضيح المقصود، يمكن التّوقف قليلاً عند البيت الرَّابع من القصيدة، محل التّحليل، الذي يقول:

عنِ السُّكرِ عنْ عقْلي، عنِ الشَّوقِ عن جَوًى
عن الدمعِ، عن جفني، عن النّار عن قلبي

(1) المصدر السابق، ص74.
(2) المصدر السابق، ص74.
(3) المصدر السابق، ص74.

فهذا التَّرتيب ينمّ عن علاقة خاصَّة هي من خصوصيّات المتصوِّفة، إذ يضفون صفات معيّنة لهذه المراتب والأحوال، ويقيمون بينها علاقات خفيّة، فالسُّكر، مثلاً، يعبّر عن: المرتبة الرَّابعة في التجلِّيات، «لأن أوَّلها ذوق، ثم شرب، ثم ريّ، ثم سكر»، والربط بين السُّكر والعقل في الرّواية، يشير إلى فعل السُّكر في العقل، فحالة السُّكر تقود حتماً إلى ذهاب بعض من العقل، «فالسُّكر يأخذ من العقل ما عنده»، لأنه يذهب به، فكأنه، والحالة هذه، آخذٌ ما عنده من الحكمة، ومنطلق بها في اتِّجاه مناقض، خروجاً عن قيود العقل وتحديداته وقوانينه، فالعلاقة التلازميّة تتأسّس على التَّناقض، ومع ذلك، ووفقاً لخصوصيّة الأسلوب الصُّوفيّ، أمكن لأحدهما أن يأخذ عن الآخر ويكون راوية له، والعلاقة بين الشَّوق والعقل قائمة، بوصف أنّ العقل متعلّق أبداً بالكمال، والشَّوق رابط بين العقل وكماله المنشود، فلا هو مدركه، ولا هو زاهد فيه، ومنصرف عنه.. وهكذا يستمر الشَّيخ ابن عربي في كشف العلاقات الخفيّة بين مكوِّنات هذا النص[1]، وأراها علاقات مقنعة، تصدر عن سياق النّصّ في يسر وسهولة، ودون تمحّل أو اعتساف.

أحسب أن الدّرس السّابق لنصوص الدِّيوان، والتَّأويل الشّارح الذي ألّفه الشَّيخ ابن عربي، لتلك النُّصوص، يقدّم دليلاً على أن التّوجيه المناقض للمعنى العميق يقود، في النّتيجة، إلى انسجام النّصّ ومجمل حقوله الدَّلاليّة، ولذلك يمكن القول بأنّ تحليل هذا الدِّيوان اتِّكاءً على أسلوب المفارقة، وطريقة تفعيل دوالّها، هو الأسلوب الأمثل لمثل هذا النّصّ المراوغ، بسبب أن مبدعه، ولظروف وملابسات عدة، قد تعمَّد بناء نصوصه عبر الكناية والتّلويح، والرَّمز والإشارة، ونأى بها عن التّصريح والإبانة؛ ولم يكتفِ بهذا، بل اتّخذ له ما يناقضه، غالباً، في عرف العادة، إذ السّائد المعهود عند النّاس أن المتصوِّفة والزّهّاد هم أبعد النّاس عن النّساء والغزل والتّشبيب، ولا أدلّ على ذلك من تشبيههم الدُّنيا بالمرأة الحسناء، وهي دائماً مذمومة عندهم، ومحل تشكّكهم، بل وازدرائهم، فكان المتوقّع أن يتألف النّصّ الصُّوفيّ في ذمّها والتّحذير منها، والنهي عن الانغماس في زينتها وملذّاتها، أما أن يأتي التَّعبير عن المقامات والأحوال، والواردات

---

(1) يُنظر: ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص75.

والتّجلّيات، في أسلوب غزليّ يفيض دفئاً وعذوبة، فهذا كسر للتّوقّع وخروج عن المألوف، بل هو محلّ دهشة واستغراب، وجميع النّعوت السّابقة هي من لوازم أسلوب المفارقة، ونواتج دلالاتها؛ فالتّأويل المناقض باعتباره أحد أوجه التّأويل الممكنة، كما سبقت الإشارة، يعني في حقيقته، نجاح البناء المفارقيّ، ودخوله مرحلة العمل المثمر في توسيع الحقول الدّلاليّة للنّصّ، ولا ينبغي حمله على أنّه، أقصد التّأويل المناقض، مخلٌّ بنواتج النّصّ، أو مضرٌّ بمحمولاته الدّلاليّة الضّمنيّة. قد يظهر هذا إذا تعلّق المتلقّي بالمعنى الظّاهر من النّصّ، أما إذا دخل المتلقّي أجواء النّصّ وفضاءاته، وهو يدرك أنه يتعامل مع نصّ مراوغ متمنّع، يحمل في أحشائه خلاف ما يظهر على سطوحه وقشوره، فإنه، حتماً سيكون المستفيد الأكبر من هذه الطّاقات غير المحدودة من بنية المفارقة، وتأويلها المناقض.

الوجه الثّاني من أوجه التّأويل المحتملة لنصوص الدّيوان محلّ الدّراسة، هو التّأويل الموازي، والمقصود به أن يغاير المعنى العميق المضمر المعنى السّطحي المباشر، ولكنّه لا يكون مناقضاً له، والمخالفة وجه من وجوه المفارقة، كما سبق بيانه، إذ إنّ المخالفة تؤدّي إلى كسر التّوقّع، وتعمل على تحويل خطّ سير المعنى خلافاً لظنّ المتابع، وتختلف عن المناقضة والتّضادّ، لأن المبدع لا يأتي بما يطابق المعنى الظّاهر، تماماً، كالبياض والسّواد مثلاً، أو الحياة والموت، وإنما يكون المضمر في منطقة تجمع بين المعنيين، بمعنى أنها تقبل شيئاً من المعنى الظّاهر، ولكنّها لا تكتفي به في الدّلالة على كل محتملاتها، بل تتعداه إلى ما بعده من المعنى الضّمني المضمر، وهذه حالة تشبه الحالة «البرزخيّة» التي كثيراً ما قال بها المتصوّفة، ووقفوا على عتباتها، بل هي منطقة أثيرة عندهم، أيضاً، لأنها تمكّنهم من رؤية الدّاخل والخارج في آن معاً، وتجعل في أيديهم الدُّنيا، وفي قلوبهم الآخرة، ويشبعون من خلالها المادّيّ والرُّوحيّ من ذواتهم؛ ومفهوم «البرزخ» عند الشّيخ ابن عربي من المفاهيم الأساسيّة التي لا تنهض نظريّة المعرفة ـ عنده ـ إلاّ بها «وبه أيضاً تميز تأويل ابن عربي في حل المعضلات الوجوديّة والمعرفيّة التي تطارحها الفكر الإسلاميّ قديماً»[1].

(1) خالد بلقاسم، **الكتابة والتصوف**، مرجع سابق، ص73.

يتيح التَّأويل الموازي بالفهم المتقدّم، إمكانيّة الرّبط بين الذّات المبدعة والآخر. وفي الحالة الصُّوفيّة، للآخر شأن عظيم، إذ هو المقصود والمطلوب، وهو المتجلّي في كل مناحي الوجود، وعلى هذا فإنّ «الآخر هنا لا ينبني على انفصال كلّيّ، بل على وصل لن يكفّ ابن عربي في معظم مقارباته، عن رصد تجلّياته، وإدراك الظّاهر بوصفه هو ولا هو»[1]، وهذا يعني ضرورة التمسُّك بطرفَي الخطاب، الظّاهر والباطن، بحيث إن المتلقّي ليس له أن يأخذ النّصّ على ظاهره، كما أنّه في الوقت نفسه مطالَب، بالتّمسُّك بهذا الظّاهر، وهذا توجيه في الفهم والكتابة والتّحليل، يقطع السبيل أمام زعم مؤدّاه أن فهم النّصّ الصُّوفيّ مناط بالباطن، انطلاقاً من وصف الصُّوفيّة أنفسهم بالباطنيّة، فالشَّيخ ابن عربي يقيم علاقة وثيقة بين المستويين «الظّاهر والباطن»، تنظيراً وإبداعاً، تماشياً مع موقفه العامّ في فهم الوجود ومكوِّناته؛ وها هو ينصّ صراحة على أهميّة الظّاهر وصولاً إلى الباطن، وأنّ من أعياه الظّاهر، هو بالعجز عن إدراك الباطن أَوْلى، وليس له أن يتجاوز الظّاهر إلى ما وراءه إلا به، «فالفطن المصيب النِّحرير لا يزول عن الأمر الظّاهر الأوّل... حتَّى يستوفي جميع حقائقه، وما تعطيه صورته، ويقف على خفيّات غيوبه، فإذا حصّله وقبله علماً، حينئذٍ ينتقل إلى ما يرد عليه في إثر الذي هو باطن؛ فإن جهل الظّاهر كان بالباطن أجهل»[2]؛ لعلّ النعوت المتعدِّدة «الفطن، المصيب، النِّحرِير» التي أسبغها الشَّيخ ابن عربي على من يدرك هذا الشّأن، ويتوقّف عنده، لينطلق به ومن خلاله، إلى كشف المستوى العميق من الدّلالة، تؤكّد أهميّة الرّبط بين مستويي المعنى عند الشَّيخ ابن عربي، وفي الوقت نفسه، ينفي ذلك الزّعم «الباطنيّ» الذي طالما اتخذه العاجزون، والمدّعون سبيلاً للخوض في النُّصوص، السَّماوية والأرضية، دون تأمل وتدبّر، وبلا مراعاة لمقتضيات النّصّ ومحتملاته؛ وهو ما وضع المتلقّي في عَنَت عظيم حين يروم البحث عن علاقة ما بين النّصّ الظّاهر، وما حُمل عليه في بعض الكتابات الباطنيّة.

وبداية أشير إلى أنّ ما يميّز هذا الوجه من التَّأويل أنه يترك كوّةً أوسع لتفعيل المعنى المباشر، حين يجد الدّارس أن التَّراكيب النَّصّيّة وإشاراتها تعزّز الظّاهر من

---

(1) المرجع السابق، ص72.

(2) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج7، ص224.

معناها، بل قد توهم برجحانه وتغلُّبه. ومعلوم أنه إذا اعتمد المعنى الظّاهر، فلا مكان للتأويل ولا حاجة إليه، فمصطلح التّأويل، وكما سبق، يعني صرف معنى النّصّ عن ظاهره لقرينة أو ضرورة، والقرينة إما أن تكون نصّيّة أو غير نصّيّة، من مصاحبات إبداع النّصّ، ومقامات تلقّيه، والضّرورة نابعة من موجّهات عقديّة ماورائيّة، تحول دون قبول النّصّ على ظاهر معناه، وما نحن بصدده يتعلّق بالأمرين معاً، فبناء **التّرجمان** عبر أسلوب المفارقة لا يجعل التّسليم بظاهر معناه مطمئناً، كما أن حال الشّيخ ابن عربي، وما عُرف عنه من الصّلاح والدِّين، يحول دون قبول المعنى الظّاهر أو التّسليم به، وإن انطلق منه، أوّلَ أمره، كما صرّح في مقدِّمة الدِّيوان وفي بعض نصوصه. ومن القصائد التي يمكن تقديمها على أنّها مثالٌ لهذا الوجه من التّأويل الموازي، قصيدة جاءت تحت عنوان «طَرْفٌ أحور وجيدُ أغْيد» يقول فيها [الكامل]:

عُجْ بالرّكائب نحو برقةِ ثَهمدِ ... حيثُ القضيبُ الرَّطبُ، والرَّوضُ النَّدِي

حيثُ البروقُ بها تُريكَ وميضَها ... حيثُ السحابُ بها، يروح ويغتدي

وارفعْ صُوَيْتَك بالسُّحَيْرِ منادياً ... بالبِيض والغيدِ الحِسان الخُرَّدِ

من كلّ فاتكةٍ بطرفٍ أحورِ ... من كلّ ثانيةٍ بجيد أغْيَدِ

تهوي فتُقْصِدُ كلَّ قلبٍ هائمٍ ... يَهوَى الحسانَ، براشِقٍ ومهنَّدِ

تعطو بِرَخصٍ كالدّمقسِ مُنعّمٍ ... بالنّدِّ والمسكِ الفتيقِ مُقرْمَدِ

ترنو، إذا لحظتْ، بمُقلةِ شادنٍ ... يُعزَى لمقلتها سوادُ الإثمدِ

بالغُنج والسّحر، القتولِ مُكحَّلٍ ... بالتّيهِ والحسُنِ البديع مقلَّدِ

هيفاءُ ما تهوى الذي أهوى، ولا ... تفي للذي وعدتْ بصدقِ الموعدِ

سَحَبَتْ غديرَتَها شجاعاً أسوداً ... لتُخيف من يقفو بذاك الأسودِ

واللّهِ ما خفتُ المنونَ، وإنّما ... خوفي أموتُ، فلا أراها في غدِ[1]

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص113-117.

تبدأ هذه القصيدة، كعادة أغلب الشُّعراء الجاهليين، بذكر الرّحلة والرّكائب، والوقوف بديار الأحبّة ومنازلهم، وما يغمرها من مظاهر الحياة والجَمال، ساعة نزول الأحبّة في ساحاتها، أو ربما ما يأمله المحبّ لتلك الرُّبوع، وتخيّل أنها ستكون عليه، «وبرقة ثهمد» الذي جعله الشّاعر مكاناً لنزول الأحبّة، يتناص مع «ديار خولة» صاحبة طرفة بن العبد، في معلّقته الشهيرة حيث يقول في مطلعها [الطويل]:

لـخـولـة أطـلالٌ بـبـرقـة ثـهْـمـدِ تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليدِ

وهو من الأبيات السّيّارة، كما تقول العرب، بسبب التَّشبيه البديع، الذي جاء في عجزه، وفي الأبيات الثّلاثة الأولى شيء من عبق المعلّقات الجاهليّة، فالبروق التي تريك وميضها تذكّر بالبرق الذي رآه امرؤ القيس، ونبّه إليه في معلّقته، وعجز البيت الثّاني وصدر البيت الثّالث يستلهم وصف عنترة بن شدّاد لتلك الروضة الغناء، التي يروح بها الذُّباب ويغتدي غَرِداً كفعل الشارب المترنِّم، وإذن فالمقدِّمة تبدو عليها مسحة من مقدّمات تلك القصائد، ومنها ينطلق الشّاعر إلى غرضه الغزليّ، «بالبيض والغيد الحسان الخرّد»، فتتوالى الأوصاف والنّعوت لمفاتن أولئك الحسان الفاتنات، «من كل فاتكة بطرف أحور»، «ومن كل ثانية بجيد أغيد»، تلك التي تشير بأنامل ناعمة كالحرير، «تعطو برخص كالدمقس»، جرّاء النّعمة وطراوة العيش، بل إنّها عاطرة الأردان بالنّدّ والمسك، وتزيّن أطراف أناملها بلون القرمد، وإذا نظرت فإنّها ترنو بمقلة ظبي شديد سواد العين، حتَّى إن سواد الإثمد يستمد من سواد عينيها، ويستمر الشّاعر في متابعة وصفه لمفاتنها الجسديّة عضواً عضواً، هي هيفاء لعوب لا تفي بموعدها، ولا يستقيم حال معها، وتجمع شعرها كثيفاً فاحماً، وكأنه ثعبان أسود اللّون لتخيف به من ينظر إليها من خلفها، والشّاعر أمام هذا الجمال الأخاذ لا يخاف ريب المنون، من حيث هو، وإنما خوفه متعلق بعدم رؤيتها بعد الممات!

فالمفردات والتَّراكيب في النّصّ لا تغري بمغادرتها إلى ما سواها، بل هي طافيةٌ جمالاً وفتنة، ولا تتوقّف عن الإثارة لمتابعة معناها الظّاهر، فالقصيدة، وفقاً لهذه القراءة، قصيدة غزليّة تذوب رقّة وعذوبة، وتصوّر حسناء جميلة، تأتي على مفاتنها الجسديّة، وتصورها تصويراً مثيراً، يعكس شبقيّة دفينة، تنسرب في أرجاء النّصّ، وأحسب أن هذا التّوجيه للتّحليل يتحرك في يسر وسهولة، أو يجد لدى

المتلقّي متعة وانبساطاً، والسبب، في تقديري، يكمن في إخفاق المبدع في تركيز إشارته التّحويليّة إلى المعنى العميق المقصود، بحسب الشّيخ ابن عربي؛ بل إنّ البناء الأسلوبي للنّصّ، إفراداً وتركيباً، قد نحا نحو الظّاهر، وعمل على تركيزه، بما جرّد له من الألفاظ والتّراكيب ذات الدّلالة الغزليّة الصّريحة، بل هي للغزل الحسّيّ أقرب،عندما يتعلّق الأمر بوصف المفاتن الجسديّة المعهودة في المرأة، من مثل «طرف أحور، جيد أغيد، راشق، مهنّد، تعطو برخص، منعم، كالدّمقس، النّد والمسك، المقرمد، بمقلة شادن، سواد الإثمد، الغنج، السّحر القتول، التّيه والحسن، هيفاء، سحبت غديرتها»، فجميع هذه الألفاظ والتّراكيب التي وردت فيها تتحرك في حقل الدّلالة الغزليّة، والحسّيّة منها على وجه الخصوص، بل إن معظمها قد ورد في قصائد غزليّة، ولمرّات عديدة، وعلى مرّ عصور الشّعر العربيّ، ومن شأن هذا أن يحرك ذاكرة الألفاظ، ويفعّل تاريخ التّراكيب، ويعمل على تغليب الجانب الأوّل من المعاني، وهو الغزليّ الظّاهر، ولأجل ذلك كانت هذه القصيدة وأمثالها، من قصائد الدّيوان، تقبل التّأويل الموازي، بمعنى أنها تقوم على المعنى الأوّل، وتقبل، في الوقت نفسه، المعنى الثّاني العميق.

ويتّضح هذا التّوجيه بالاطّلاع على التّأويل الطّويل الذي وضعه الشّيخ ابن عربي لهذه القصيدة، جرياً على طريقته، بقصد توجيه معانيها كلّيّةً إلى المستوى العميق الذي قال به في مقدّمة الدّيوان، من التّنزُّلات الإلٰهيّة والعلوم الرّبّانيّة، فهو يكدّ ذهنه، ويوظّف طاقته الابتكارية والثّقافيّة، في تحميل النّصّ المعاني التي يريد، وإن بدت بعض التّأويلات بعيدة، ويظهر جلياً شدُّها واعتسافها، ولا يقال هذا بقصد نفي المعنى العميق تماماً عن هذه القصيدة ومثيلاتها، على قلّتها، وإنما القصد أنّ البناء المفارقيّ في هذه القصيدة لا يتمتع بالفاعليّة المرجوّة، بسبب القصور في تركيز علاماته، وانعدام علاقات المقابلة والتّضادّ اللازمة لنهوض البنية المفارقيّة بشكلها التّامّ والفاعل، فالقراءة المتأنّية للقصيدة تكشف افتقارها إلى علاقات التّناقض والتّضادّ اللازم لنهوض بناء المفارقة، وكأنّ الشّاعر قد سها عن منطلقه الأساسيّ الذي أقام **التّرجمان** على قواعده وشروطه، فهو ينطلق من الكناية والتّلويح، ويؤسّس على مفارقة المقصود للظّاهر والمباشر، أما في هذا النّصّ فقد انساق الأسلوب خلف إغراءات النّعوت والأوصاف الخلاّبة للبيض والغيد»، فانصرم النسيج الذي انطلق في تشكيله وقدّم لوحة ناصعة بمعانيها المباشرة،

ولكنّها لم تترك خيوطاً لمتابعة معانيها الكامنة الخفيّة، فبدا تأويل الشَّيخ، في هذه المرّة، وكأنه يقول ما في نفسه، لا ما يحمله النّصّ ويشي به، ولنأخذ مثلاً، ما كتبه الشَّيخ شرحاً وتأويلاً للبيت الرَّابع: «من كلِّ فاتكةٍ . . . إلخ البيت»،

إذ يقول: «ثم أخذ يصف أيضاً مراتب هذه العلوم التي استفادها في طريقه، فقال: من كل فاتكةٍ بطرفٍ أحور. . . من كل علم مشاهدة ورد على صاحب الخلوة، فحال بينه وبين نفسه، فغيّبه وجعل هذا الطَّرْف الذي دلّ على المشاهدة أَحْوَر، والحَوَر في العَيْن الشّديد شديد بياضه، الشّديد شديد سواده، يقول: خالص ما فيه شبهة ولا مزج لمن قام به، وإن جعله من الرجوع من حار يحور، فهو ميل إليه بضرب المحبّة. . . يقول: هذه المعرفة والحكمة لها عطف وحنان على من تعشّق بها. .[1]، ويستمر على هذا النّحو في الدوران حول هذه المعاني، عدّة أسطر أخرى، تحمل مثل ما سبق من التّضارب، وترديد «يقول» التي تكرّرت في الاجتزاء السّابق أكثر من مرّة، وهي تحمل معنى مغايراً في كل مرّة تقريباً، وهذا يدلّ على غلبة المعنى الظّاهر على مكوِّنات النّصّ، وإخفاق البناء النّصّيّ، في الإيماء بما وراءه، وإن كان يحتمله، مما عسّر مهمّة التَّأويل، وجعل الشَّيخ يتحرّك، مضطراً موازاةً للمعاني الظّاهرة، وهو يكابد في إيجاد معانٍ مضمرة يقبلها ظاهر النّصّ، ولا يقود إليها، بل إن بعض التَّأويلات تواجه صعوبة كبيرة، لتجد طريقها إلى التَّسليم والقبول بأنّها ممّا يحمله النّصّ الذي كتبت تأويلاً له، ويصلح التَّأويل الذي قدّمه الشَّيخ للبيت الثّامن من القصيدة مثالاً لما تقدّم[2].

إنّ الوعورة التي تواجه التَّأويل في هذه القصيدة، تتمثل في طغيان المعنى السّطحي المباشر، وسيطرة معجمه الغزليّ على الحقول الدَّلاليّة للنّصّ، إفراداً وتركيباً، إلى جانب غياب العلامات التّحويليّة، والإيماءات الضّمنية إلى ذلك المعنى المقصود خلف هذا الأسلوب الغزليّ الرائق؛ ذلك المعنى العميق الذي كان ينبغي أن «يلحّ القارئ على اكتشافه إثر إحساسه بتضارب الكلام. . . ولكنّ فيه من التّلميحات ما يكفي لأن يشده إلى تعرية المستوى الكامن للكلام»[3]؛ أما إذا لم

---

(1) المصدر السابق، ص114.

(2) المصدر السابق، ص116.

(3) نبيلة إبراهيم، «المفارقة»، مجلة **فصول**، مرجع سابق، ص133.

يجد المتلقِّي ذلك الإحساس بالتضارب في الكلام، ولم يعثر على تلك التّلميحات الكافية لشدّه، ولفت انتباهه إلى ذلك المعنى المقصود، فإنه سيركن إلى المعنى الظّاهر من النّصّ، ويتحرّك ضمن حدوده، وعندها، لا تنهار البنية المفارقيّة، فحسب، وإنما يختل البناء العامّ للنّصّ، حين يخفق في التَّعبير عمّا أراد مبدعه، وظن أنه نجح في بثّه عبر هذا التّشكيل اللُّغوي الفريد، وفي القصيدة، قيد البحث، وعلى الرّغم من إصرار الشَّيخ على غرضه العامّ في ديوانه، فإن الفورة الغزليّة بادية للمتلقِّي دون عناء يذكر، بل العنت والعناء يصاحب توجيه هذه العبارات الغزليّة الحسّيّة باتِّجاه التَّعبير عن المواجد العرفانيّة، والهبات الإلٰهيّة، دون روابط أسلوبيّة، أو إشارات نصِّيّة، وما دخلتْ إلى ساحات تلك المعاني إلا بالإطار العام الذي رسمه الشَّيخ لترجمانه، وبما ذيّله به من شروح وتآويل، وكانت المعاني المقترحة في التَّأويل تتحرك في موازاة المعاني الظّاهرة، تتصل بها مرّة، وتنفصل عنها أخرى، حين لا تكون هناك أدنى مناسبة لهذا الرّبط المتعمّد، لأنه، وكما قال د. رجاء عيد «...لن يستطيع ابن عربي... أن يقنعنا، أو يقنع من يقرأ ديوانه، بأن يهمل ظاهر الألفاظ وما تحمله من عبارات غزليّة، وينظر إلى ما خلفها من معانٍ خفية... فالصّحيح أن تؤمئ الألفاظ داخل التَّركيب اللُّغوي إلى تلك المعاني الخفيّة..»[1].

وما يمكن أن يكتب قيداً على النّصّ المتقدّم، أن الحكم الوارد به لا يسري على أغلب قصائد الدِّيوان، بل لا أحسبه يطال إلاَّ هذه القصيدة، وقصائد أخرى محدودة، تعد أقلّ اندفاعاً في اتِّجاه المعاني الغزليّة المباشرة، في تقديري، كما أن الشَّيخ ابن عربي نفسه، لم يقل بإهمال الظّاهر، وما تحمله العبارات، بل جعله شرطاً أساسيًّا للتَّعامل مع الباطن، ومحاولة فهمه واستكناه أغواره، لأن من «جهل الظّاهر كان بالباطن أجهل»؛ وإنما كان الاستشهاد بالرأي المتقدم للدكتور رجاء عيد، تأكيداً على أنّ أنماط التَّوظيف لبنية المفارقة في **ترجمان الأشواق** تتفاوت، من قصيدة إلى أخرى، وإن كان الباحث يذهب إلى نجاح التَّوظيف في الغالب الأعمّ من الدِّيوان، وخفوته في بعض قصائده ومقطوعاته، وأظهرها هذه القصيدة محلّ الدِّراسة.

(1) رجاء عيد، **لغة الشعر**، مرجع سابق، ص193.

قد يعثر الدَّارس على بعض الأبيات التي تغلب عليها الصّبغة الغزليّة، ولكنّه سرعان ما يعدل عن موقفه تجاه المعنى المباشر الذي قبله للوهلة الأولى، حال استرساله في متابعة النّصّ، بسبب أن تلك الأبيات تأتي ضمناً خلال نصّ كامل، وليست بمفردها كالقصيدة السّابقة، ومعلوم أن البنية النَّصّيّة تنهض على كامل مكوّنات النّصّ، ولا يفيد في متابعة معانيها الاجتزاءات المبتورة، ففي قصائد مثل «مرضي من مريضة الأجفان»، و «عربيّة عجماء»، تتمركز المقطوعات الغزليّة الخلاّبة، مشكّلة صورة جميلة لتلك المحبوبة، ولكن أجواء القصيدة ومكوّناتها تسهم في تحريك المعنى نحو العمق، وتضع بعض العلامات الموحية، يكون من شأنها تحريض المتلقّي على عدم التَّسليم بهذه المعاني الظّاهرة، على ما بها من حلاوة ورشاقة، ففي القصيدة التي جاءت تحت عنوان : «عربيّة عجماء» قد يقف المتلقّي مبهوراً أمام هذه الأبيات [الكامل]:

يا صاحبيّ بمهجتي خمصانةٌ   أسدتْ إليّ أيادياً وعوارفا

نُظِمَتْ نظام الشّمل، فهي نظامُنا   عربيّةٌ عجماءُ تُلهي العارفَا

مهما رَنَتْ سلّتْ عليك صوارماً   ويريك مَبْسِمُها بريقاً خاطفا[1]

غير أن ما تقدّمها من الأبيات وما يليها، يسهم في الإيماء نحو المعنى الضّمني المقصود، وإن تسربل في هذا الوشاح الغزليّ، موظّفاً الفتاة الرَّمز «نظام» للنُّهوض بهذه التَّجربة المثيرة في الجمع بين الحبّ الإنسانيّ، والمحبّة الإلٰهيّة، واتخاذ الأوَّل طريقاً إلى الثّانية، ودليلاً عليها، بل إن الأبيات نفسها تحمل في ألفاظها وتراكيبها ما يشير إلى تلك المعاني العميقة المضمرة، وتؤسس بوضوح على مبدأ التّعارض والتَّناقض؛ وتستلهم معجم المتصوّفة في هذه اللّوحة الغزليّة. ولذلك أجدني مطمئناً للقول بأن الدِّيوان بتمامه، لا يضم قصيدة غزليّة خالصة، تنسجم ألفاظها وتراكيبها مع معناها الظّاهر، باستثناء القصيدة السّابقة، التي سبق تحليلها، وبيان وجه التَّأويل الذي اعتمده الشَّيخ ابن عربي في معالجتها، وما تبدّى خلاله من إمكان احتمالها للمعاني المضمرة، مع غلبة المعاني الغزليّة على أسلوبها، أما فيما عدا ذلك فإنه من العسير إن لم يكن من المتعذر ـ من وجهة

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص148-149.

نظري ـ العثور على قصيدة أو مقطوعة بتمامها تنسجم مع المعاني الظّاهرة، دون ظهور نتوءات وتضاربات في النّصّ، تؤشّر نحو المضمر وتغري به.

الوجه الثّالث من وجوه التّأويل الممكنة لنصوص الدّيوان، تأويل يقوم على تعدّد الاحتمالات، والتردّد في الرّكون إلى تغليب أحد الوجهين من المعنى، فيطفو تارةً، مع المعاني السّطحيّة المباشرة، ويغوص إلى أعماق المعاني الضّمنيّة المضمرة تارة أخرى، لكنّه لا يهمل أيًا منهما، بل يؤكد الجمع بينهما، في تناوب السّيادة على حمولات النّصّ وحقوله الدّلاليّة، وهو الشّأن الغالب في قصائد الدِّيوان، «فهناك قصائد كثيرة، لا يكون فيها الرجحان الغالب لا إلى المعنى، الغزليّ المباشر، ولا إلى المعنى الصُّوفيّ الباطنيّ، بل يتعادل فيها التّأويلان. . . .»[1]، ذلك أن البناء المفارقيّ لنصوص الدِّيوان يقوم أساساً على هذا المفهوم المتعارض بين حمولات النّصّ، الظّاهرة والضّمنية، ويظلِّل دروب النّصّ، ومنعطفاته، ليضع المتلقِّي في متاهة أسلوبه المتمنّع العصيّ على الإبانة والتّصريح؛ ويدفع من ثَمّ باتِّجاه إقامة علاقة جدليّة تبادليّة بين طرفي المعنى، تقوم على التّعارض والتّلازم في آنٍ معاً، بمعنى أنه لا يمكن إدراك بنية المفارقة إلاّ من خلال الجمع المتلازم بين مستويي الدّلالة.

إنّ التّلازم بين الظّاهر والباطن يحتِّم تحرك المتلقِّي من المستوى الأوَّل «السّطحي»، بعد فهمه وتمثّله وتحليله، إلى المستوى الثّاني «العميق»، ولا يعني هذا، طبعاً، أنه يمكن الانقطاع عن متابعة المستوى الأوَّل بمجرّد الولوج إلى المستوى العميق من المعنى، بل إنّ التّحليل، عبر هذا الفهم للتّأويل، يتطلّب التَّحرُّك بين المستويين، جيئة وذهاباً، فكلما تحرّك الإبداع في اتِّجاه، صعوداً وهبوطاً، لاحقه التّحليل، وهو ما يقود إلى تشكيل تجربة لغويّة تتماسك مكوِّناتها جميعاً، فلا يعود ثمّة فصل أو تمييز بين الحالة وأدوات التَّعبير عنها، فالنّصّ الصُّوفيّ، بهذا الفهم، يشكّل جزءاً مهمًّا من الحالة الرُّوحيّة التي أنتجت نصًّا على نحو ما، لا يمكن أن تتجسد في غيره، وفقاً لطبيعتها وظروف انبعاثها، إنّها حالة «برزخيّة» تقوم على الجمع بين الدّاخل والخارج، و«تحقّق امتزاجهما بترك الخارج

(1) زكي نجيب محمود، **طريقة الرمز عند ابن عربي**، الكتاب التذكاري، ص103.

يدخل، والدّاخل يخرج، إنّها تفصلهما وتصلهما[1]» في آنٍ معاً، وتلك أحوال ومقامات عاشها مبدع النّصّ، وكانت ضاغطاً قويًّا لإبداعه، وفق هذا الأسلوب دون سواه؛ والإحالة المزدوجة، في هذا التّأويل تشير إلى ثنائيّة الدّلالة في التّركيب الواحد، إذ تراه يصلح للنُّهوض بمعناه الظّاهر، كما أنه قادر في الوقت نفسه، على حمل معانٍ كامنة، يمكن تلمسُّها والتّواصل معها، انطلاقاً من الخارج واهتداءً به.

وفي محاولة لوضع فاصلة كبرى لوقف الاسترسال في المتابعة النّظريّة، لهذا الجانب من جوانب التّأويل، يتّجه البحث إلى تقديم بعض الأمثلة، لهذا المشرب، من قصائد التّرجمان؛ وبداية فإن الدّارس يقف حائراً أمام قصائد الدِّيوان، أيُّها يختار أنموذجاً ومثالاً، فجميع قصائده، تقريباً، قابلة للتأويل المتعدد والإحالة المزدوجة للمعنى، لأن الأساس النّظريّ والإبداعيّ لهذا الدِّيوان، وكما سبق، يقوم على هذا الازدواج في المعنى، وإن ذهب كل فريق إلى تغليب المعنى الذي يريده، أو ظهر له، ففي حين ذهب فقهاء حلب إلى تغليب الجانب الغزليّ الظّاهر، أكد الشّيخ ابن عربي قصده إلى المعنى الباطن، دون سواه، أما الباحث، واهتداءً بتوجيه ابن عربي نفسه في غير موضع، فيعتمد الجمع بين جانبي الدّلالة السّطحي المباشر والعميق الكامن، ويجعل الأوّل منهما سبيلاً للثاني، ومؤشراً إليه، ولهذا فسيكون الموجّه إلى اختيار بعض النُّصوص هو ظهور هذا الملمح فيها أكثر من سواها، على وجه التّقريب، ومتابعة تأويل الشّيخ ابن عربي لها؛ ومن القصائد التي يمكن تقديمها مثالاً على هذا الجانب، قصيدته التي يقول فيها [البسيط]:

ياحاديَ العيسِ لا تعجلْ بها، وقِفا	فإنني زَمِنٌ في إثرِها غادي
قفْ بالمطايا، وشمِّر من أزِمَّتها	باللّهِ، بالوجد والتبريحِ، ياحادي
نفسي تريدُ ولكن لا تُساعدني	رجلي، فمن لي بإشفاق وإسعادِ
ما يفعلُ الصَّنعُ النّحريرُ في شُغلٍ	آلاتُه أذِنتْ فيه بإفسادِ

(1) خالد بلقاسم، **أدونيس والخطاب الصوفي**، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص125-126.

عرِّجْ، ففي أيمن الوادي خيامُهمُ لِـلّـهِ درُّك مـا تـحـويـه يـا وادي!
جمعتَ قوماً همُ نَفْسي، وهمْ نفَسي وهـم سـوادُ سُوَيـدا خِـلـب أكـبـادي
لادرَّ درُّ الـهـوى إنْ لـمْ أمُـتْ كـمَـداً بـحـاجـرٍ أو بـسـلـعٍ أو بـأجـيـادِ[1]

هذه القصيدة من قصائد عديدة تقع ضمن دائرة التّأويل المتعدّد إذ يتساوى فيها طرفا المعنى حضوراً وغياباً، صعوداً إلى سطوح النّصّ ودلالاته الظّاهريّة، وهبوطاً إلى الأعماق المتراكبة خلف هذه المعاني الغزليّة المباشرة، وليست المسألة في حاجة إلى توضيح للبناء المفارقيّ المتعارض الذي اعتمده الإبداع في هذا النّصّ، إذ يؤشّر البيت الأوّل لتلك الرغائب المتعارضة بين عجز المرض مادّيًا، ورغبة الملاحقة والتّواصل معنويًا، ليتأكد هذا البناء المفارقيّ في البيت الثّالث، فالجانب الرُّوحيّ «نفسي» يلحّ على المبدع ويدفعه إلى متابعة الجهد، ولكن الجانب المادّيّ لا يساعد على ذلك ولا يتيحه، «لا تساعدني رجلي»؛ والتّعارض ظاهر بين «نفسي ـ رجلي»، وإن كان على سبيل المخالفة، لا المقابلة بمعناها البلاغيّ، فالنّفس بما هي تعبير عن المعنويّ، المُريد، في هذا التّركيب، تؤسّس للتّعارض مع «الرِّجل»، بما هي تعبير عن المادّيّ العاجز عن النُّهوض بما يراد من الرفعة والسموّ، وأحسب أن اختيار مفردة «رِجلي»، دون سائر الدّوالّ الأخرى، كالجسد مثلاً أو بقية الأعضاء، ينطلق من مفهوم التّعارض بين المراد، وما عليه واقع الحال، فالرِّجل أسفل المرموزات المادّيّة للإنسان، بينما إلحاح النّفس في اتّجاه علوّ الهمّة، والرّفعة المعنويّة، فالتّعارض الذي يؤسّس لتحرّكات خطوط المعنى يأتي على سبيل المخالفة، التي تحمل معنى المفارقة بشكل ظاهر وجليّ، وقد تبيّن هذا التّأسيس بالتّأويل الذي ارتضاه الشّيخ ابن عربي لهذا المقطع من النّصّ: «يقول: الرُّوح الإلٰهيّ النّاطق من الإنسان المأمور بتدبير هذا البدن، للدّاعي من جانب الحقّ الذي كنى عنه بالحادي... لا تعجل بسيرها، يريد حتّى تنظر بأيّ حقيقة إلٰهيّة ذاتيّة تعلّقها... وقوله فإنّني زَمِنٌ... نسب الزّمانة له، لوقوفه مع هذا البدن، وارتباطه به إلى الأجل المسمّى»[2]؛ فالدّاعي الحقّ الذي كنّى عنه بالحادي

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص89-91.
(2) المصدر السابق، ص89.

يستحثّ النّفس ويحرّض همّتها التي كنى عنها بالعيس، طلباً للرفعة والسموّ باتّجاه الإلٰهيّ المقدّس، وارتباط النّفس بهذا البدن، وتعهّدها بتدبير احتياجاته ولوازمه، يشدّها إلى الماديّ، ويحول بينها وبين تلك الحقائق الإلٰهيّة إلى حين بلوغ الأجل المسمّى، حينها تتخلص النّفس من قيود الماديّة واشتراطاتها، وتحلّق ارتفاعاً صوب منطلقها وأساس انبعاثها.

يمكن القول إن الأبيات (1-4) تتجه نحو المعنى العميق من النّصّ، أي للدّلالة على الحقائق الإلٰهيّة واللّطائف الرُّوحانيّة، ولذلك نراها تتأسّس على التّعارض سواء على معنى المخالفة أو المقابلة، وتقيم علاقة تجاذب ومشادّة بين جانبي التّكوين البشريّ، فالنّفس بطبيعتها الرُّوحانيّة، وبما يرد عليها من النّفحات الإيمانيّة، متعلّقة إلى ذلك الملكوت المترائي لها هناك، بأطيافه وأطياره، وسعادته وحبوره، ولكنّها عاجزة عن التّواصل معه، بشكل دائم ومستمرّ، وإن تسنّى لها ذلك بين الفينة والفينة، فكاكاً من أسرها، وخروجاً عن عادتها؛ بينما المكوِّنات الماديّة لهذا الجسد تملي ظروفاً وشروطاً، لا تستجيب للدّاعي ولا تساعد على ملاحقة الرّكبان، وتلك حالة من التّمزُّق والتّشظّي لا بُدَّ أن يكون قول صاحبها، «فمن لي بإشفاقٍ وإسعاد»، فالشَّفقة على هذه الحالة، «لا بُدَّ أن تكون مؤدية إلى إسعاد أبديّ دائم»، «فالإرادة موجودة، والآلة التي يبلغ بها المطلوب غير مساعِدة»، ولذلك فهو «يريد صاحب الإشفاق ليكون مساعداً له على ما يريد من مفارقة هذا العالم الخسيس محلّ الحجاب والظّلمة وطمس الأنوار والغمّة»[1].

أمّا الأبيات (5-7)، فهي تميل بالتّأويل نحو المعنى، الغزليّ السّطحيّ، حين يطلب الضمير المفرد، الذي يقوم بدور الراوي في هذا النّصّ، من الحادي وركبه، أن يعرّج على أيمن الوادي، ولابد أن الشَّيخ يستحضر «اليُمن» تفاؤلاً واستبشاراً، لأجل خيام من يحبّهم، متعجّباً مما يحويه ذلك الوادي من الحسن والجمال، بعد أن تجمع فيه الأحبّة «جمعت قوماً»، هم كل حياة الشّاعر، بل هم «سواد سويدا خِلْب أكبادي»، ولأجل ذلك فهو يرى أنه لا حقيقة لما يدّعي من الهوى إن لم يمت كمَداً، بأحد المواضع التي دأب الأحبّة على ارتيادها، والنّزول بها، لكن وتماشياً مع الوجهة العامّة للدِّيوان، بحسب الشَّيخ ابن عربي، فإن أولئك الأحبّة

---

(1) المصدر السابق، ص90.

وما تعلق بهم، ينبغي أن تصرف دوالُّهم إلى «المعارف والهمم»، وأن تحمل على ما يليق به وأمثاله من العارفين، وفي كلّ الأحوال، «فالهوى سبب مهلك إذا أفرط أدّى إلى الرحلة عن هذا الموطن، كما اتفق فيما حكي عن جماعة من المحبّين أن محبوبه قال له: إن كنت تحبّني فمت، فوقع من حينه في الأرض بين يديه ميتاً»[1]، فالمحبّة، سواء أكانت بشريّة أم إلٰهيّة، تقتضي الإخلاص المطلق للمحبوب، كما يرى ابن عربي، وسبقت الإشارة إلى أن المحبّة البشريّة سبيل إلى الحبّ الإلٰهيّ عنده، بل إنّ أحدهما دالٌّ على الآخر وموصل إليه. ما قصدته من هذه المتابعة لهذه القصيدة أنها تجمع بين الوجهتين، ولكل منهما ما يؤيّده، ويعزّز القول به، والتّوجه نحوه، فالقائل إنّها تروم الغزل والتّشبيب وتعود إلى تلك الفتاة الحسناء، يجد ما يؤسّس عليه هذا القول، ويجعله دليلاً لتوجيه معناه الذي قصد، والقائل بأنّها إنما تروم الحقائق الإلٰهيّة واللّطائف الرُّوحيّة، يجد كذلك، ما يؤيّد ما يقول ويؤكّد الوجهة التي يريد، وهذا ما يجعل التّأويل يتحرّك في اتّجاه متردّد بين الظّاهر والباطن، لا يقطع بأيٍّ منهما ولا يؤكّد ما سواه، ولكنّه يفتح أبواباً مشرعة لدخول التّوجيهين كليهما، في آن معاً، ولذلك أمكن الشّيخ ابن عربي أن يقول تعليقاً على هذا النّصّ: «إن لم أمت كمداً بسبب حبّ اللّحوق بعالم البرزخ، فأتجرد عن هذا الهيكل الذي طال حبسي فيه بالحجاب، أو بسلع، أو بسبب مقام مشرف على المقام المحمّديّ...»[2]، ومعلوم أن عالم البرزخ هو العالم الذي يجمع بين طَرَفَي المبتغى والمراد، وأن موضع «سَلْع» جبل بذي الحليفة يشرف على المدينة، والمقام المحمّديّ «ممنوع الدُّخول فيه، وغاية معرفتنا به النَّظر إليه... كنظرنا إلى الكواكب في السّماء»[3]، ما يعنينا هنا، هو التردّد في إحالة المعنى على اتّجاه محدّد، إذْ نجد الشّيخ ابن عربي نفسه متردّداً في توجيه المعنى بين اتّجاهات ثلاثة: عالم البرزخ، وجبل سلع، والمقام المحمّديّ، بما يعني تردّد المنشئ نفسه في الإحالة على معنى محدد، ويؤكد إمكان الجمع بين مستويات متفاوتة من التّوجيه، حين يتحرّك التّحليل، عبر هذا الوجه من التّأويل، في أكثر من اتّجاه، طلباً لتجاوز المعاني الأُوَل، والفكاك من أسرها، مع عدم الانفصال

(1) المصدر السابق، ص91.
(2) المصدر السابق، ص91.
(3) المصدر السابق، ص91.

عنها، فالتَّأويل لا يتخلى عن المعاني الظّاهرة، ولا يغادر تخومها كليّةً، بل يحوم حولها، ما يغادرها إلا ليعود إليها، في حركة تردّدية مستمرّة بين مستويات الدّلالة الممكنة،التي شحن بها نصّ مشعّ، لا ينقطع عطاؤه، ولا يعدم قراءة عميقة تكشف عن خباياه، مع تعدد القرّاء، ومرّات التّداول، فطبيعة البناء المفارقيّ تقتضي هذا التَّحرُّك المتداخل الذي يبدو متعارضاً، ولا شكّ أن المتلقّي يتحرّك تبعاً للدّروب التي اختطها النّصّ، بشكل ظاهر أو خفيّ مضمر، وهو يشعر بسعادة غامرة كلَّما اكتشف مزيداً من تلك الدّروب والممرّات، وإن تعثَّر أحياناً، أو وقع ضحيّة البناء المفارقيّ أحياناً أخرى؛ ولمزيد الإيضاح التطبيقيّ لهذا النَّمط من التَّأويل، يمكن إخضاع قصيدة أخرى من قصائد الدِّيوان للتّحليل والدِّراسة الفاحصة، إضافة إلى ما تقدّم من قصائد على امتداد هذه الدِّراسة، لأن أغلب النّماذج التي قدِّمت في مباحث سابقة تمّت معالجتها، فنيًّا، بهذا الوعي التَّأويلي متعدّد المستويات الدَّلاليّة ذي الطّبيعة التّردّديّة في الإحالة على معنى معيّن، وإذا كان الشَّيخ ابن عربي قد اختطّ وجهة محدّدة في تأويل ديوانه، وذهب إلى ترجيح المعاني العميقة المضمرة من التّنزُّلات الإلٰهيّة واللّطائف الرُّوحيّة، فإن الدّرس النّقديّ التّحليليّ لنصوص الدِّيوان، وعبر آليّات المفارقة وشروط تفعيلها، يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك، حين يقبل التَّأويل الذي اعتمده الشَّيخ ابن عربي، منطلقاً من المعاني الظّاهرة إلى ما تحتها، ويضيف أفقاً أرحب حين يفتح باب الاحتمالات الدَّلاليّة مشرعاً، لتكون القصيدة الصُّوفيّة عموماً، وقصائد التّرجمان خصوصاً، مشروعاً لقراءات متواليّة، تقود إلى اكتشاف علاقات جديدة مثمرة، في كل مرّة من مرّات القراءة، فالقصيدة الصُّوفيّة بهذا الفهم التَّأويلي، المفتوح، تصبح مصدراً ثريًّا لإنتاج الشِّعريّة، ورفد التَّجارب الاستشرافيّة، بِمَعِين غير ناضب أو محدود على مستوى الألفاظ والتَّراكيب؛ وأيضاً، على مستوى الأخيلة والصُّوَر والدَّلالات. ومن هذا المنطلق فإنَّ الاستمرار في تحليل النّماذج البحثيّة من الدِّيوان، لا يهدف إلى تقديم الجديد في كل تحليل، ولكن الهدف هو توضيح العطاء الثّريّ الذي تقدّمه القصيدة الصُّوفيّة، بتغيير زوايا النَّظر ومنطلقات الدرس، ويمكن في هذا السبيل تقديم القصيدة التي جاءت تحت عنوان «من الساهي»، يقول [الرَّمَل]:

يا أولي الألبابِ، يا أولي النُّهى　　هِمْتُ ما بينَ المهاةِ والمَها

مَنْ سها عنِ السُّها فما سَها　　من سها عن المهاةِ قد سها

سِرْ بهِ بِسِرْبِهِ لِسِرْبِهِ فاللُّهى تفتحُ بالحمدِ اللّها

إنّها من فَتَيَاتٍ عُرُبٍ من بناتِ الفُرسِ أصلاً إنّها

نظَمَ الحُسنُ من الدُّرّ لها أشْنباً أبيض صافي كالمها

رابني منها سفور راعني عنده منها جمالٌ وبَها[1]

فالأبيات الثلاثة الأولى، تغلّب خصائص الخطاب الصُّوفيّ، وتؤسِّس للتّناقض، منذ صدر البيت الأوَّل «يا أولي الألباب، يا أولي النهى»، إذ ينحو المعنى في المقطع الأوَّل نحو القلب وما تعلق به، بينما يتّجه المقطع الثّاني باتِّجاه العقل وقوانينه الصّارمة، فالنّداء يتوجّه للطائفتين معاً، من يستنطق قلبه ومن يحكّم عقله، وبينهما، وكما هو واضح، تعارض في الدّلالة والوجهية، ومن ثم الأسلوب والأثر. ويتأكد اعتماد التّعارض، في عجز البيت الأوَّل «همت ما بين المهاة والمها»، فالمهاة الشّمس، والمها: بقرة وحشية، وكما يقول الشَّيخ ابن عربي: «هذا سماوي، وهذا أرضي، وبينهما وقع الهيمان لهذا العارف»[2]؛ وفي هذا التّعارض يتسرَّب شيء من الحيرة بين «المهاة» السَّماوية المشرقة، وبين «المها» الأرضية الجميلة الأخّاذة، ولا شكّ أنّ الحيرة تضع من تسيطر عليه في تردّد بين اختيارين أو أكثر، والشّاعر ينطلق من هذه الحيرة المفضية إلى ذلك التردّد، ويقيم علاقاته النَّصّيّة على أساس منها، ولا بدّ أنّه أراد الإشارة، وبشكل غير مباشر، إلى تردّده بين معارفه وعلومه الإلٰهيّة من جانب، وبين محبوبته البشريّة من جانب آخر. وما يأتي من الصُّوَر في هذه القصيدة، يكشف العلاقة الجدليّة التي قصدها الشّاعر، وانطلق للتَّعبير عنها في هذه القصيدة، وبأسلوب مخصوص، يضمر أكثر مما يظهر، فلا الشّمس مقصودة من حيث هي نجم متعاظم الإشعاع والسّطوع والارتفاع، وليست «البقرة الوحشية»، مقصودة بما هي حيوان جميل المنظر، صعب الألفة والاستئناس؛ فاللّوحة كلها تقوم على التَّمثيل، وعندها تصبح «المهاة» معادلاً للأنوار الرّبّانيّة والمعارف الذّوقيّة، و«المها» دالّة على تلك الفتاة الجميلة الهيفاء، ولكنّها تأتي في أسلوب صوفيّ عميق، اعتماداً على نواتج المفارقة

(1) المصدر السابق، ص177-178.

(2) المصدر السابق، ص177.

ومفاعيلها. وانطلاقاً من ذلك أمكن ترتيب مقابلة خاصّة، بين نمطين من السّهو، فمن سها عن المعارف الدقيقة واللّطائف الغامضة، قد يجد له عذراً، ويكون سهوه في حدود المقبول، أما من سها عن الشّمس الساطعة، فذاك غافل، غلب الرّان على قلبه، لأنه تغافل عمّا لا يجوز السهو عنه، ولايقبل عذره في مثل هذه الحالة.. وهكذا أمكن إقامة نوع من التّعارض بين السَّلب والإيجاب، بين ما يجوز وما لا يجوز في حق العارفين، لأن «من غابت عنه الأمور الخفيّة فلم يدركها فما يقال فيه سها عنها، بل هي عزّت عليه فلم يدركها»[1]؛ ولأجل ذلك صار من المعذورين، إذ لا طاقة له بإدراك تلك الخفايا والأسرار؛ «وإنما يقع السّهو فيمن لا يدرك الأمور الجليّة لشغله عنها.. كمن لا يرى الشّمس وهو يمشي فيها»[2]، المقصود من نقل هذا التّأويل تسليط الضّوء على المسحة الصُّوفيّة الغامرة التي تسود الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة، أما البيت الثّالث فيبدو إلى الإلغاز أقرب منه إلى الكناية والإيماء، والتّأمل لهذا البيت لا يتيح الشيء الكثير، وأحسبه يحمل في أثنائه احتفاءً بالسّرّيّة والكتمان، وإن بدا ظاهره يأمر بالسير الحثيث بكامل الجهد والطّاقة طلباً للسّرب الأوّل الذي عنه انفصلت النّفس الإنسانيّة، متّخذاً من التّحفيز والتّرغيب وسيلة لمضاعفة الجهد باتّجاه المقصود، ويمكن ملاحظة التّركيز على «سر» التي تحمل الدّلالتين معاً، الأمر بالسير، والإشارة إلى السِّرّ؛ بل إنّ الشَّيخ ابن عربي يذهب في تأويله إلى أبعد من هذا، حين يجعل في هذا البيت أمراً للسّالك بأن يقدِّم نفسه قرباناً للوصول إلى المقصود، «ويعني بنفسه، أي نفسك، قدّم بين أيديهم قربة وهدية»، ويستدلّ ببعض النُّصوص الشِّعريّة في هذا الغرض، له ولغيره، يقول: «وقد قيل في ذلك [البسيط]:

تُهدى الأضاحي وأهدي مهجتي ودمي ....

وقلنا في ذلك [الطويل]:

وأهدي عن القربان نفساً معيبةً وهل ريءَ خلق بالعيوبِ تقرباً»[3]

---

(1) المصدر السابق، ص177.

(2) المصدر السابق، ص177.

(3) المصدر السابق، ص177.

ويسوق حادثة، لا تخلو من الطّرافة كغالب الحوادث الصُّوفيّة، تؤكّد هذا المعنى المقصود في البيت الثّالث، يقول: «وكان بعض الفقراء يوماً بِمِنى، رأى النّاس يقربون قرباناتهم... فقال: يارب كلٌّ قد وهبته شيئاً يتقرب به إليك، وليس عند عبدك الفقير سوى نفسه، وقد جعلتها، في هذا اليوم، قرباناً إليك...، فمات من حينه وهو واقف!!»[1]؛ فالشَّيخ ابن عربي في تأويله يوغل في تقديم الإشارات الصُّوفيّة وتحميلها بمعاني ولطائف متراكبة، تجمع مستويات متفاوتة من الدَّلالات الممكنة لهذا النّصّ عبر هذا البناء والتَّركيب، فقد انقدحت الشّرارة من حالة التّجاذب الدّاخليّة حين تنازع الميل إلى تلك «المها» الجميلة الحسناء، مع ما يرومه الشَّيخ من الحقائق والمعارف؛ وكانت بداية المشهد تصويراً للمقابلة التَّمثيليّة الرّائعة التي يقيمها الإبداع بين المعنيين، ومنها إلى أنماط السّهو، وما هي المعارف التي يجوز السّهو عنها، والحقائق التي لا يجوز أن يغفل الإنسان عنها، ومتى يسمّى ساهياً غافلاً، ومتى يُعذر لكونه ضعيفاً عاجزاً.. ثم يدخل الإبداع دهاليز السِّرّيّة، ويحثّ الركام عن الدّفين الغائر، ليكون المقصود ـ بحسب الشَّيخ ـ بأن يقدِّم السّالك نفسه قرباناً خالصاً للأحبّة المقصودين، إذا أراد الوصول، وحسن الذِّكر والثّناء في ذلك الملأ، «فإنك إذا فعلت ذلك أحبّوك وأثنوا عليك، فاللُّهى: الأُعطيات، تفتح بالحمد والثناء، اللَّها: جمع لهاة»[2].

لكنّ الشَّيخ ابن عربي لا يغفل المثير الخارجيّ لهذه الكوامن، فبعد هذا التّوغّل العميق في دفائن السّبيل العرفانيّة، تعود خيوط الدّلالة إلى السَّطح ثانية، لتشرع في تشكيل لوحة جديدة، تُوائم بين جانبي الحالة التي يعيشها الشَّيخ، ويجاهد من أجل إدخالها إلى حَيِّز الوجود، وإن في حدود ممكنات التَّعبير، حتَّى يكاد المتلقِّي يقع في مفارقة بين الأبيات الثلاثة المتقدمة وما يليها، إذ يأتي البيت الرَّابع، وعلى نحو مفاجئ، هكذا [الرمل]:

إنّها من فتياتٍ عُرُبٍ ... من بنات الفرسِ، أصلاً، إنّها

نظَمَ الحسنُ من الدّرِّ لها ... أشنباً أبيضَ صافي كالمها

---

(1) المصدر السابق، ص177.

(2) المصدر السابق، ص177.

رابـنـي مـنـهـا سـفـورٌ راعـنـي   عـنـده مـنـهـا جـمـالٌ وبَـهـا

فيظهر وكأنّه انقطاع في الحالة التي كنّا نتابع، غير أن الأمر ليس على هذا النَّحو، إنما وبشيء من التّأمل، يتّضح أن الشَّيخ يعود إلى أصل الحالة، فلا يغفل أيًّا من طرفيها، بل نراه يحافظ على التَّرتيب نفسه بين «المهاة» و«المها»، فبعد أن لاحق المعارف والحقائق المكنّى عنها في هذه القصيدة، بالشّمس «المهاة»، عاد إلى الجانب المادّيّ من الحالة، وتمثله تلك الحسناء الجميلة «نظام»، المشار إليها في هذا النّصّ «المها»، ولذلك فهو يشرع في تشكيل اللّوحة الثّانية لهذا الجانب من الحالة، من حيث انطلق في تشكيل لوحته الأولى، فالمحبوبة من فتيات عرب، وهو يستلهم «عرباً أتراباً»، وأصلها من الفرس، وهذه إشارة صريحة إلى أن تلك الفتاة فارسيّة الأصل عربيّة اللّسان، ثم يسترسل الشَّيخ في وصف جمالها الأخّاذ، ويركز في هذه اللّوحة على جمال وجهها، وبخاصّة فمها وأسنانها، وكم هو صافٍ وبراق، كالشّمس المشعّة المتلألئة، ويدخل في البيت السّادس من القصيدة إلى غرضه من الجمع بين هذا الجمال البشريّ السّافر، وبين حقائقه ومعارفه التي تبدّت له من خلال هذا الحسن وفيه، وتركيب البيت السّادس يحمل هذا التَّداخل، وإليه يشير، يقول:

رابـنـي مـنـهـا سـفـور راعـنـي   عـنـده مـنـهـا جـمـال وبَـهـا

بل إنّ التَّداخل يتّضح أكثر في التَّأويل الذي قدّمه الشَّيخ ابن عربي لهذا البيت، فهو يقيم علاقة جدليّة بين تلك الحقيقة العلويّة، والصُّورة التي رآها الشَّيخ فيها، ويجعل تلك الحقيقة تغار على هذا العارف من انخداعه خلف الصُّورة المتمثّلة فيها، وانشغاله عن الحقيقة الواجب النَّظر إليها والعمل بما تقتضيه حقوقها، فقد «رأت ـ يقصد الحقيقة ـ أنّه قد أقام منازعها في حضرة التّمثل ما يناسبها في الصُّورة... فعلمت أنه يريد أن تخدعه بذلك ليتعشّق بتلك الصُّورة، فيحجب عن هذه التي فيها سعادته، فغارت عليه»[1]، فما كان منها إلاّ أن أسفرت عن محيّاها، حتَّى يدنو منها أكثر، ويتعلّق بها، فلا ينصرف عنها، وإن كان السّفور من هذه المعارف والحقائق مما يروع ويخيف، ويأخذ بالعارف عن نفسه وعمن

(1) المصدر السابق، ص178.

حوله، وما تبدي من جمال وبهاء، إنما يصدر عن تلك الحقيقة وإليها يعود، «عنده منها جمال وبَها»، وبهذا يتّضح أنّ الحقول الدّلالية في هذه اللّوحة تنطلق من المثير الخارجيّ وتتحرّك نحو عمق التّجارب العرفانيّة، وليس للعارف مناص من الوقوع في هذه التّجاذبات بين أصل الحقائق الإلٰهيّة وتجلّياتها المادّيّة، وبخاصّة في مجلى الجمال الإنسانيّ في النّساء، «وهو الذي كنّى عنه بإشراق المها، يعني ظهور ذاتها له من حيث يريد تحصيلها...»[1]، لتكون الخلاصة أنّه إنما قصد تلك الحقائق العلويّة، في كل شؤونه، وإن شدّه بعض من مجاليها في أرجاء الكون، فما نشد غيرها وما رام سواها، قد يخدع عنها بما يتراءى له صورة لها، لكنّه سرعان ما يفلت ويعود إلى حماها معتصماً بفاحم شعرها الذي طالما أرسلته فكان ساتراً لها وله عن الغرباء والأغيار، ومن ثم كانت خاتمة القصيدة:

قلتُ إنّي في حِمًى من فاحمٍ ساتراً فلْترْسِليه عندها

شِعْرُنا هذا بلا قافيةٍ إنما قصدي منه حرفُ ها

غرضي لفظةُ ها من أجلها لستُ أهوى البيعَ إلاّ ها وها

وبهذا تعود خيوط الدّلالة إلى أعماق المعنى، تعبيراً عن الكامن والمسكوت عنه، وما لا يمكن التّعبير عنه أيضاً، فالقصيدة، وكما اتّضح، تحرّكت صياغةً ودلالاتٍ في اتّجاهات متعارضة ومتعدّدة، في محاولة للنُّهوض بتجربة متداخلة، والتّعبير عن حالة غائمة، غير واضحة أو متعيّنة، تجمع في إطارها العامّ بين الحبّ الإنسانيّ والحبّ والإلٰهيّ، وترى الثّاني متجلّياً في كل مفاصل الوجود؛ وما عُشِقَ الجمال وتهالك العشّاق إلاّ لأجل هذا التّجلّي، وتظل الحقيقة الإلٰهيّة السّامية محل التعلّق أبداً وإليها تهفو قلوب العاشقين، وبحسب الشّيخ ابن عربي، «فمالنا تعلّق إلاّ بها، ولا بالكون إلا من أجلها، بشرط أن تكون ظاهرة فيه بأيّة مناسبة كانت كما قال الأوّل [الوافر]:

أُحبُّ لحبّها السُّودانَ حتَّى أحبُ لحبِّها سودَ الكلابِ[2]

أحسب أنّه أمكن من خلال التّحليل المتقدّم، ومتابعة التّأويلات الممكنة لهذه

(1) المصدر السابق، ص178.

(2) المصدر السابق، ص179.

النُّصوص وأمثالها، تقديم بعض الملامح للمقصود من هذا الوجه من وجوه التَّأويل، وهو التَّأويل المتعدّد الذي يقدّم أكثر من وجه من ممكنات التَّأويل يستقيم حمل المعنى عليه، وبخاصَّة فيما يتعلَّق بإمكان الجمع بين جانبي الدّلالة في نصوص الدِّيوان، بحيث يُعَدُّ المعنى السّطحي المباشر مدخلاً إلى المعنى العميق الضّمنيّ، ومؤشّراً عليه، وهو في الوقت نفسه جزءٌ مقصود من معاني النّصّ، إذ لا ينتهي دور المعنى المباشر ـ وفق هذا التَّأويل ـ بمجرّد الإرشاد إلى المعنى العميق، بل إنّه يظلّ مقصوداً، ويشكل جانباً أساسيًا في التَّعبير عن الحالة الدّافعة لإنتاج النّصّ، بأسلوب المفارقة وضمن شروط عملها وحدود تأثيراتها، ومن هنا يمكن توجيه البحث نحو آثار البناء المفارقيّ، في جوانب العمليّة الإبداعيّة، نصًا ومبدعاً وقارئاً، بعد أن تمَّ التّعرف على دوافع الأسلوب المفارقيّ وضروراته، وبنياته وتراكيبه، وآليّات عمله وآثاره ومفاعيله.

تأثير المفارقة ومفاعيلها

لا شكّ أنّ البوح والإفضاء يلبّي رغبة إنسانيّة جامحة، ويهدف إلى تجسيد حالة ما تضغط على المبدع وتقض استقراره، فتدفعه مرغماً إلى صياغتها على نحو من الأنحاء يراه مناسباً لتلك الحالة، وقد يكون معبِّراً عنها، ولأجل ذلك فالمبدع يختطّ طرقاً وأساليب، تحمل شيئاً من الطّرافة والخروج عن المألوف، إذا أراد أن يكون صادقاً لتجربته، مخلصاً لما يختلج في نفسه من أحاسيس، وما يجتاح كيانه من أفكار ورؤى، وإذا كان الدّرس البلاغيّ والنّقديّ ـ قديماً ـ قد صبَّ عنايته على الإمتاع والإقناع، وجعل مركز الاهتمام المخاطَب دون سواه، فإن العمليّة الإبداعيّة، من منظور المدارس النَّقديّة الحديثة، هي تلبية لحاجة يراها المبدع قبل غيره، كما أن المتلقّي الافتراضي، وفق هذا الفهم، لم يعد مقصوداً بالتَّأثير، وغير محدد أو معيَّن، وبذلك انتفى شرط مراعاة مقامات السّامعين، عند البلاغيين القدماء، بل إنّ المتلقّي الافتراضي لا بُدَّ له أن يسهم في بناء النّصّ، بسدّ فجواته، والأبعد من هذا، بتأويله وكشف حمولاته الدَّلاليّة، بما يراه هو، وليس بالضّرورة أن يكون ناقلاً لمقصديّة المبدع أو معبّراً عنها، ولعلّ إغفال حاجات المبدع وضروراته في الكتابات البلاغيّة والنَّقديّة القديمة، ناتج من منطلق تلك الجهود، إذ هي جهود انصبّت في بداية ظهورها، على فهم النُّصوص المقدّسة، وتوجيه

خطاباتها، ومدى أثرها في المخاطبين بها، ومن هنا لا يمكن للدّارس ابتداءً، أن يتعرّض إلى منشئ هذه النُّصوص ومبدعها، ولا أن يُخْضِع ظروف الإبداع النَّصّيّ للمعايير النَّقديّة البشريّة، لأنّ تلك النُّصوص، وكما هو معلوم، نصوص متسامية على التَّقييد، زماناً ومكاناً، وفي حمولاتها الدَّلاليّة، فهي وإن اكتملت في فترة زمنيّة معيّنة، فإن نواتجها الدَّلاليّة فاعلة في المكان، ممتدة في الزَّمان دون انقطاع أو جمود، مع تغيير ظروف الأزمنة والأمكنة، بل إنّها قادرة على بذل المزيد مع استمرار التّداول بحسب قدرة المتعاملين، واستعداداتهم، ولعلَّه لأجل ذلك كان من غير المتوقّع أن يتعرّض النّقد العربيّ قديماً، الذي انطلق من هذا الأساس، وفي أفيائه نما وترعرع، إلى ظروف النشأة والإبداع، بل أصبحت النُّصوص الهوامش لهذا النّصّ الأساسيّ لا تعدو كونها «وسيلة تعبيريّة لا تخرج كيفيّة استخدامها أو طريقة تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجيّ»[1]، وصار على المنشئ لهذه النُّصوص الهوامش أن يعمد إلى تلطيف الكلام، والتوسّل في أسلوبه لأجل بلوغ المقصود، أصلاً، من هذه النُّصوص، في نفوس السّامعين. ولا غرابة، والحالة هذه، أن يقدّم النُّقّاد والبلاغيُّون الوصفات التي ينبغي للمبدع أن يتقيّد بها ويداوم عليها، ليتحقق له ما يريد من مخاطَبيه، فالتَّعبير بالصُّورة مثلاً، ووفقاً لهذا الفهم، لا ينطلق من حاجات تعبيريّة ملحّة، لعلّ أهمها شعور المبدع بضيق أفق اللُّغة، وانسداد سبلها أمامه إذا حافظ على حقيقة ألفاظها وتراكيبها، إلى جانب عدم وضوح الفكرة لديه أصلاً، بل هي تجربة في حكم الحالة التي تتراءى ولا تكاد تَبِين، وإنما بدافع آخر، وهو أن يقدّم إلى سامعيه بعضاً من المعنى ويخفي عنهم بعضه الآخر، فيشوّقهم المعلوم منه إلى غير المعلوم «لأن النّفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبقَ بها شوق إليه أصلاً»[2]، أما إذا أعمل المبدع هذه الحيلة البلاغيّة، بما يمكّنه من جعل المتلقّي يعلم بعض الوجوه، ويجهل بعضها الآخر، فمن شأن ذلك أن يعمل على شدّ المتلقّي للنّصّ، وأن يحفِّزه على متابعته للوصول إلى ما خَفِي من معناه، وهو ينشط في كل مرّة يظفر بها ببعض ما يريده من ذلك

(1) جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، مرجع سابق، ص5.

(2) الرازي، **المحصول في علم الأصول**، مصدر سابق، ج1، ص251، وينظر جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، مرجع سابق، ص361.

المعمّى من النّصّ، فيسري عنده شعور باللّذّة عقب كل مرّة، «واللّذّة إذا حصلت عُقَيْبَ الألم، كانت أقوى، وشعور النّفس بها أتمّ»[1].

إن ما تقدّم قد يصلح مدخلاً مناسباً لتأثير المفارقة ومفاعيلها، ولكن بفهم مغاير، ولم أقل بفهم مناقض، لأن التّوجيه المتقدّم لبناء النُّصوص، على نحو متمنّع يظلّ بعضه مقصوداً في متابعة النُّصوص النّاهضة على البناء المفارقيّ، فاعتماد المبدع لهذا الأسلوب، لا يخلو من قصد كالذي تقدّم، أو ناتج هذا البناء حتّى وإن لم يكن مقصوداً ابتداءً، لكن المغايرة تكمن فيما يتعلّق بالمبدع لأن المبدع عندما يعمد إلى هذا، وكما تقدم في غير موضع، ليس فقط بقصد التّأثير في المتلقّي، وإن كان ذلك مقصوداً طبعاً، بل إنّه يشعر بأنّ هذه التّجربة القائمة التي هي أشبه بأحوال المتصوِّفة، تتأسّس على التّناقض والاختلاف وتقوده باتّجاه التّعبير عنها عبر هذا البناء دون غيره. فالمغايرة، إذن، تكمن في عدم إغفال حاجات المبدع وضروراته التّعبيريّة التي ألجأته إلى هذا النّمط من التّعبير، مع التّسليم بأن المتلقّي الضّمنيّ من بين تلك الضّرورات التي دفعت بالمبدع إلى هذا السّبيل المتناقض.

أقصد أنّ الجانب الأوّل المهمّ من جوانب إبداع النّصّ، هو مبدع النّصّ نفسه، الذي يختار ضمن طاقات اللُّغة وإمكاناتها، وهو في هذا الاختيار محكوم بضرورات ظاهرة وخفيّة، تجعل اختياره موجّهاً، وليس حرًّا على الإطلاق، لأن إدراكه للعلاقات المعنويّة بين مكوِّنات الوجود، وسعيه الدؤوب لكشف المزيد منها، وبخاصّة في جوانبها غير المرئيّة، أو الواقعة ضمن دوائر المسكوت عنه، تجعله مضطراً للتّعبير عن هذا الإدراك المتجدّد والمتطوّر، في كل تجربة، ومع كل حالة، بأساليب ذات طبيعة خاصّة تتناسب وطبيعة الحالة أو الموقف، لأجل الوفاء بمتطلبات ذلك الإدراك، لأنّ الإبداع بعامّة، والإبداع الصُّوفيّ على وجه الخصوص، يدفع بالمبدع نحو التّيه، ويضعه على عتبات الجنون، إن لم يكن هو الجنون بعينه، وعندها تصبح لغة الإبداع لا تطابق إلاّ ذاتها، في هذا الاستخدام دون غيره، وعلى هذا فالمفارقة تكتسح مكوِّنات المبدع الدّاخليّة، قبل أن تخرج عملاً فنّيًا، وفقاً لأسلوب فنّيّ محكوم بالمفارقة والتّناقض، «إنّ المفارقة عندما

(1) الرازي، **المحصول في علم الأصول**، مصدر سابق، ص252.

تسكن الدّاخل تتحرّك من منطقة إلى أخرى بحسب التّحوُّلات الدّائمة التي تحيط بها وتسيطر عليها»[1]؛ وبقدر ما تكون المفارقة تعبيراً عن تأزُّم الدّاخل وتناقضه، بقدر ما هي تجاوب مع تناقض الخارج، وسيطرة روح المفارقة على مجريات أموره، فالبناء المفارقيّ للأسلوب يقوم بمهمّة مزدوجة فيما يتعلّق بالمبدع، فهو يساعده على سبر أغواره وكوامنه، وتتبُّع مساربها ودهاليزها، ومحاولة تجسيدها في أسلوب يتلوّن بأطيافها، وفي الوقت نفسه، يجعل بمقدور المبدع التّعبير عن إدراكاته لوجوه التّناقض فيما يحيط به، وعندها يتمكّن المبدع «من إعادة تشكيل تلك المدركات ليس كما هي عليه في العالم الخارجيّ، ولا كما كانت قابعة في الذهن، بل بطريقة تتداخل فيها المكوِّنات الدّاخليّة والخارجيّة وتنصهر عناصرها في بوتقة الإبداع»[2].

لعلَّ مهمّة المبدع وقدرته بأن يكون مستشرفاً ومكتشفاً ما يدفعه إلى تجاوز العلاقات الظّاهرة للأشياء، ويجعله يعيش في قلق مستمرّ نشداناً للكمال الذي لا يدرك أبداً، فيظل منتظراً الذي يأتي ولا يأتي، مترقّباً لشيء وشيك، فلا يفتأ يكشف عن علاقات جديدة تبرز مزيداً من التّأزُّم والتّناقض، فيحاول التقاط تلك العلاقات الخفيّة ويعبّر بها عن مناطق الغياب والكُمُون، إلى ساحة الحضور والتّأثير، تدفعه إلى ذلك رغبة جامحة في التغلُّب على هواجس الفناء والاندثار، وبثّ التّناسق الذي يراه ويرتضيه في مكوِّنات وجوده الدّاخليّ والخارجيّ، ولأنّ ذلك جميعه عصيٌّ على التّحقيق والإنجاز، فلا سبيل غير التّعبير بأسلوب المفارقة، انطلاقاً من تناقض داخليّ، وتماهياً مع تناقض خارجيّ كان باعثاً لكل ما تقدّم، ودفع المبدع إلى توظيف بنية المفارقة للتّعبير عن شعور بالتّناقض، ورغبة في اكتشاف علاقات جديدة قد تحقّق شيئاً من التّناسق ولو ضمناً، وفي علاقات خفيّة غير منظورة. إنّها مواجهة فنّيّة، للفوضى العارمة التي تكتسح الوجود، وتتحكم فيه، أو هكذا تبدَّت للمبدع في حالة من حالات الحضور والتّوهُّج، علَّه يفلح في إعادة «ترتيب ذلك العالم مؤسَّساً بحسب هذه العلاقات المكتشفة، وعندها يلتقي الشِّعر بالسّحر، وتعود للُغة حرارتها الفطريّة»[3]، فلا تعود، ووفقاً لهذا المنظور،

---

(1) عبد المطلب، **كتاب الشعر**، مرجع سابق، ص73-74.

(2) كندي، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص38.

(3) المرجع السابق، ص40.

ذلك الوسيط الشّفّاف الذي يمكن النفاذ إليه مباشرة، بل تفرض على المتلقّي اشتراطات معينة للوصول إلى حمولاتها الدّلاليّة، والفوز بنفائسها وكنوزها، ولا يعني كل ما تقدّم أن المبدع يحوز أيّ سلطة في توجيه القراءة، أبعد من كونه أهمّ المصاحبات غير النّصّيّة المساعدة على توجيه القراءة والتّأويل، فيمثّل نقطة التقاء وافتراق، في آنٍ معاً، لما تمثله البنية المفارقيّة عبر أسلوبها واشتراطاتها، ولأن المفارقة تعتمد «التّخالف والتّناقض والتّفرق والافتراق، فإن نواتجها تأتي مشحونة بكل هذه الأبعاد، بمعنى أنها قد تدفع بكل ذلك إلى أحد الأطراف المشاركين في بنائها..»[1]، والمبدع أوّل تلك الأطراف، وهو دون شكّ قد حمل كمًّا هائلاً من التّوتّر والتّأزّم والتّناقض دفعه للتّعبير عمّا يجد في أسلوب فريد، وبناء مخصوص، هو البناء المفارقيّ، فكان من الطّبيعي أن يحصل له الانفراج والتّطهير عقيب انجازه نصّه المفارقيّ، وبذلك يحدث عكس ما انطلقت منه الحالة، من التّأزّم والتّناقض، «أي أنها تصبح عمليّة تطهير لهذا الطرف من كل ذلك»[2]، ومن ثم فإنّ الدّافع الأساسيّ الذي ألجأ المبدع إلى اعتماد هذا الأسلوب، انتهى به الأمر، في نهاية العمليّة الإبداعيّة، إلى الانفراج والتّنفيس والتّطهير للذّات المبدعة من ضغط التّناقض وإلحاحه، ودفعه باتّجاه التّناسق المنشود، الذي أخفق الوجود الدّاخليّ والخارجيّ في إيجاده والفوز به، فكان متجسّداً في النّصّ المفارقيّ وغامراً له بمحمولاته الدّلاليّة.

الطّرف الثّاني في بنية المفارقة الذي يتوقّف عليه إعمال الأسلوب المفارقيّ، وإطلاق مفاعيله وتأثيراته هو المتلقّي، إذ لا يمكن لبنية المفارقة، أن تؤدّي التّداعيات المقصودة منها إلا إذا توافر لها المتلقّي صاحب الخصوصيّة، بمعنى أنّه لا يسلّم للنّصّ بما يدّعي، بل يقيم معه حواراً من نوع ما، تكون نتيجته إطلاق آليّات المفارقة فتظهر آثارها من مكامنها، وتتجلّى في أرجاء النّصّ، بدرجات متفاوتة، قد تكون جزئيّة وقد تكون شاملة للنّصّ بتمامه، إذ «لا شكّ أنّ المفارقة تعتمد على ما يسمّى بنظريّة التّوصيل، حيث حضور الطّرف الأوّل (المنتِج)،

(1) عبد المطلب، **كتاب الشعر**، مرجع سابق، ص62.
(2) المرجع السابق، ص62.

والطَّرف الآخر (المستقبِل)، ثم النّصّ المشكّل للرّسالة»[1]، ومع ذلك يظلّ الدَّور الأهم في إطلاق مفاعيل المفارقة من كمونها، وإظهارها إلى حيّز الوجود الفاعل، رهناً بقدرة المتلقِّي، ورهافة حسّه لمتابعة خيوطها الخفيّة، «لأن فاعليّة المفارقة لن يكون لها تحقُّقٌ ما إلاً إذا كان هناك من له القدرة على استيعابها، وغالباً ما يكون ذلك منوطاً بالمتلقِّي»[2].

ودور المتلقِّي في تفعيل حمولات النّصّ الدَّلاليّة ليس حكراً على أسلوب المفارقة، بل إنّ هناك من يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك حين يجعل القارئ مبدعاً للنّصّ، في جوانبه الدَّلاليّة، كما كان المبدع منتجاً للنّصّ في جوانبه التّشكيليّة، والنّصّ على هذا الأساس لا قيمة له إذا لم يتهيأ له القارئ المتميّز القادر على إقامة الحوار التّفاعلي مع النّصّ المتمنّع، غير أنّ ما يميّز الأسلوب المفارقيّ هو ضرورة انطلاق التّفاعل مع النّصّ من فهم مؤدّاه «ليس هناك من نصّ متجانس، هناك في كلّ نصّ... قوى عمل، هي في الوقت نفسه، قوى تفكيك للنّصّ، هناك دائماً إمكانيّة لأن تجد في النّصّ المدروس ما يستدعي استنطاقه»[3]، فالنّصّ المفارقيّ مؤسَّس على التَّناقض، ولا شكّ أنّ فهم المتلقِّي لهذا المنطلق، وإدراكه لعلاقاته، يسهم في متابعة دروب المعاني وظلالها، وينقل شيئاً من ذلك التّأزُّم والتَّناقض إلى المتلقِّي، فيقود بالنّتيجة إلى التّفريج والتّطهير، ولو جاء ذلك من طريق التّوتّر والاحتقان، ولذلك فإنّ اعتماد بنية المفارقة، إبداعاً وتحليلاً، يعزِّز سلطة القارئ، ويمنحه مزيداً من الأهمّيّة، بعد أن أخرجته توجُّهات أدبيّة وفنّيّة من أطر الانفعال الساذج، بالشّكل الذي يصوّره محلاًّ للتأثير السَّلبي، دون أن يترك له مجالاً لأدنى إسهام في إبداع النّصّ دلاليًّا.

إنّ تلك الأهمّيّة المتزايدة للمتلقِّي والصَّلاحيات الواسعة في إعادة إنتاج النّصّ، ترتِّب التزامات خطيرة على ذلك المتلقِّي، ولأجل ذلك كان محلاًّ لاشتراطات وقيود، لا تتعلّق بأسلوب القراءة وآليّات التّحليل، ولا بكيفيّة تعامله مع

(1) المرجع السابق، ص62.
(2) المرجع السابق، ص62.
(3) جون ستروك، **البنوية وما بعدها**، ترجمة: محمد عصفور، **عالم المعرفة**، الكويت، فبراير، 1996، ص228.

النّصّ، وطريقة الدُّخول إليه، وإنما تتعلَّق بكفاءة المتلقِّي ومدى أهليّته للتَّعامل مع نصّ بالوصف الذي تقدّم، في غير هذا الموضع، وبصلاحيات غير محدودة، فالقراءة التَّأويليّة، في حقيقتها، تحمل معنى إعادة إنتاج النّصّ انطلاقاً من مكوِّناته التّشكيليّة، وتماهياً مع ملابسات أخرى، هي في غالبها من اختصاص القارئ وضمن صلاحيّاته، «فالتَّأويل . . .فهم يحدث من خلاله امتلاك المعنى المضمر في النّصّ، من جهة علاقاته الدّاخليّة، وأيضاً، علاقاته بالعالم والذّات»[1]، على اعتبار أنّ النّصّ يمثل مخزوناً هائلاً من الرُّموز والإشارات والاقتباسات، تقبع في دهاليزه انتظاراً لذلك القارئ المتميِّز القادر على تتبُّع مساربها وكشف خباياها، وعندها لا يكون مطالباً بشيء أكثر من ذلك، ولا يمكن أن تحدّد له أساليب المتابعة، وطرق الدُّخول إلى فضاءات النّصّ، بل يكفي عثوره على إشارة أو خيط رفيع يراه صالحاً لفتح مغاليق النّصّ، إذ لا توجد طريقة محددة يمكن وصفها بأنّها صالحة دون غيرها للنُّهوض بهذه المهمّة، بخاصَّة وإن التّحليل للأسلوب المفارقيّ، يدور خلف الدّوالّ، مع تنوُّع دلالاتها، ومراوغة معانيها، وتداخل خيوطها؛ وبذلك ينسجم مفهوم القراءة التَّأويليّة للنّصوص المفارقيّة، مع مفاهيم القراءة المعاصرة التي تتأسَّس على إنتاج المعرفة انطلاقاً من خلق تفاعليّ للحقول الدَّلاليّة، ويصبح مثلّث الخطاب على درجة عالية من الأهمّيّة لا تسمح بإغفال أي منها، وإن ضمنت الاستمرارية لدور المتلقِّي، وجعلته وحده الرافد الحقيقيّ لاستمرار النّصّ، وسريان معانيه، مع تقادم العصور وتعدد القراءات.

تجدر الإشارة في هذا الخصوص إلى أنّ النّصّ ينبغي له أن يكون قادراً على إغراء المتلقِّي، وموطناً لإثارة ولذّة لا تنقطعان، ومما يحقّق له ذلك قدرته على كسر التوقُّع ومجاوزة الانتظار، فالمسافة التي يفتحها النّصّ بين حمولاته الدَّلاليّة وأفق الانتظار عند المتلقِّي، تحدث تلك الدّهشة اللّذيذة لدى المتلقِّي وتغريه بمزيد الملاحقة والمتابعة، والمفارقة تعتمد أساساً على هذه الخاصّيّة الجماليّة، فهي بنية تعمل دائماً على كسر التوقّع لدى قارئها، وتجاوز أفق انتظاره، بما يجعل النّصّ المفارقيّ مشروعاً لقراءات عديدة تكون نواتجها جديدة ومفاجئة، تجعل من

---

(1) محمد ولد سالم الأمين، **حجاجية التأويل** ـ فضاءات؛ المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، طرابلس، ليبيا، ط1، 2004، ص23.

المتلقّي ضحيّة لهذه النّتيجة، حين يخدع بالظّاهر أوّل الأمر، ويتحرّك خلفه ليكتشف أنّه يتحرّك في الاتّجاه المعاكس للمقصود من هذا التّشكيل؛ فيكون ضحيّة للمفارقة، ولكنّه يحوز قدراً من الدّهشة واللّذة، في الوقت نفسه، فيعيش حالة مشابهة لتلك التي عاناها المبدع، وكانت دافعه لبناء نصّه وفق هذا الأسلوب، فتسري لذه المتعة بالكشف ـ عند المبدع ـ أو ما يشابهها في المتلقّي عند تفاعله مع النّصّ المفارقيّ، وتقوده إلى نوع من المشاركة الوجدانيّة، المتفاعلة والفاعلة في آنٍ معاً، «ويقتضي هذا متلقّياً يختلف عن المتلقّي الذي خلد إلى الوضوح، وركن إلى المقاربة والمناسبة، وتعوّد أن يفرض منطقه على أساليب التّعبير..»[1]؛ فالبناء المفارقيّ يتجاوز المقاربة والمناسبة، بل ويغادر تخوم التّوقّع إلى ما وراءها، لأنه ينهض بمهمّة متداخلة الأطراف، ومزدوجة التّعبير والإحالة، فيقدم «مستويات من الدّلالة يستدعي بعضها الآخر، وتنتشر في حضورها انتشاراً، يطول في اتّساعه عالماً غنيًّا، عالماً من الذّاكرات والرّؤى والأحاسيس»[2].

يمكن إضافة خاصّيّة أخرى مهمّة تتعلّق بتأثير المفارقة وفاعليّتها تلك هي اشتراط الأسلوب المفارقيّ لضحيّة ما، واقعية أو مفترضة، وإذا كان المتلقّي، هو المقصود أساساً بهذا البناء، غير أنّه ليس شرطاً أن يكون هو تحديداً ضحيّة أسلوب المفارقة، بمعنى من ينطلي عليه أسلوب المفارقة المخادع؛ بل إنّ ذلك قد يطال آخرين غيره، لا يستبعد أن يكون من بينهم المبدع نفسه، صاحب هذه البنية الحوارية، وسواء أكان ضحيّة المفارقة المتلقّي الضّمنيّ الذي أُعدت له، أو المبدع أو غيرهما ممن قد يقع في فخاخ المفارقة، فإنه من المحتّم أن ينتقل شيء من تناقضها ومصاحباتها إلى تلك الضّحيّة، فور اكتشافها للخدعة المفارقيّة، واختلاف ظاهرها عن كامن معناها، «بمعنى أنها تدفع بكل ذلك إلى أحد الأطراف المشاركين في بنائها، فيمتلئ بكمٍّ هائل من التّوتُّر والتّناقض والتّصادم...»[3]، فأطراف الخطاب عرضة لأن تكون ضحيّة للمفارقة، ومحلاًّ لتأثيراتها سلباً وإيجاباً، والضّحيّة لا تخرج عن أطراف الخطاب الأساسيّة، وإن لم تكن مقصودة

(1) يُنظر: كندي، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص41.

(2) يمنى العيد، **في معرفة النص**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985، ص106.

(3) عبد المطلب، **كتاب الشعر**، مرجع سابق، ص62.

بالخطاب، وما ذهب إليه د. محمّد عبدالمطلب، من أن الضحيّة ليست هي المتلقّي بالضّرورة، عندما رأى «فارقاً بين متلقّي المفارقة ومن تقع عليه المفارقة، أو ضحيّتها»، ذاهباً إلى أن «الثّنائيّة التّوصيليّة قد استحالت إلى ثلاثيّة، الأوّل: المنتج، الثّاني: المتلقّي، الثّالث: الضحيّة»[1]، يحتاج إلى شيء من التأنّي والرويّة، فمن يقع ضحيّة لأسلوب المفارقة لا بُدَّ له أن يدخل ضمن دائرة التلقّي، على أيِّ نحو كان، ولعلّ المقصود من مغايرة المتلقّي عن الضّحيّة يتوجّه إلى مقصديّة المبدع، لا إلى تحليل المتلقّي، ومدى قدرته على فك شيفرة النّصّ المفارقيّ، ويتّضح ذلك من المثال الذي جاء توضيحاً للمقصود، عندما قال: «فهناك من يحفر الحفرة ثم يقع فيها، وهناك من يحفر الحفرة فيقع فيها من حفرت له، وهناك من يحفر الحفرة فيقع فيها من لا صلة له بالموقف كلّه، وإنما المصادفة تقوده إلى الوقوع فيها»، فالتّركيز في هذا المثال منصبٌّ على مقصديّة مَنْ يقوم بفعل الحفر، وهو ما يماثل مقصديّة المبدع التي سبقت الإشارة إليها عند الشَّيخ محيي ابن عربي، وخلافاً لهذا التّوجيه فإن الأمر لا يستقيم بحيث يمكن القول «قد يكون منتجها هو ضحيتها، وقد يكون المتلقّي هو الضحيّة، وقد تكون الضحيّة غير هذين»[2]، لأنّه لا يمكن تصوّر غير الطّرفين الأوّل والثّاني وفقاً لنظريّة التّوصيل، أو نظريّة التلقّي، لأن «الضحيّة» داخل لا محالة ضمن دائرة التّلقّي، فيما يتعلّق بالنُّصوص، فالضّحيّة المغايرة لطرفَي الرِّسالة يمكن اعتبارها، في تقديري، استناداً إلى مقصديّة المبدع دون سواها، وهذا من بعض الوجوه، ما حدث للشَّيخ ابن عربي وديوانه محلّ الدِّراسة، عندما وقع فقهاء حلب ضحيّة هذه البنية المواربة، ولم يكونوا مقصودين أصلاً بها، بل كان المؤمّل أن يكونوا الأقدر على فتح مغاليقها والغوص إلى كوامن معانيها، وما جرى بناء الدِّيوان على هذا النَّحو إلا لذلك الغرض، اتّقاءً لشبهاتهم ونكيرهم.. ولكن النّتيجة كانت عكسيّة، وأدّت من ثمّ إلى أن تشمل آثار المفارقة أطراف الخطاب جميعها، وكان الشَّيخ ابن عربي ضمن هؤلاء عندما وجد نفسه مضطراً لإعادة إنتاج الدِّيوان شرحاً وتأويلاً، إحالة على المعاني العميقة المضمرة والمقصودة أصلاً.

---

(1) المرجع السابق، ص62.

(2) المرجع السابق، ص62.

قصدت أنّ آثار المفارقة لا تجاوز أطراف الخطاب الأساسيّة: المبدع والنّصّ والمتلقّي، وأن من دخل باحات النّصّ لاحقاً يقع ضمن دائرة التلقّي، على أي نحوٍ كان، ومن أيِّ وجه جاء الدُّخول، إذ لا يمكن لأحد أن يقع ضحيّة لنصّ ما لم يدخل معه في حوار من نوع معيّن، فإذا دخل طرفاً في الحوار صار ضمن دائرة التّلقّي، وإن لم يكن مقصوداً، أو ربما لم يكن موجوداً زمن إبداع النّصّ المفارقيّ، كالذي نحن بصدده، فالعلاقة الحواريّة التّفاعليّة أساس لأي علاقة أخرى تطرأ بين النّصّ والمتلقّي، فمثلما أمكن للمتلقّي أن يكون مبدعاً لبعض جوانب النّصّ الدّلاليّة، يمكن للدّاخل على النّصّ أن يكون ضحيّة لبنيته المخادعة، وفي هذه الحالة لا عبرة بمقصديّة المؤلف أو المبدع، قَصَدَ عامّة النّاس، أو قَصَدَ قارئاً مخصوصاً؛ صاغ ذلك بعلم «النظام» ومعرفتها، أو تحاشياً لعلماء الرّسوم وسطوتهم، كل ذلك لا يقيّد مفاعيل النّصّ، ولا يحدّد دائرة تلقّيه، ولذلك، ومن وجهة نظري، فإنّ الضحيّة لبناء المفارقة لا بُدَّ وأن يكون ضمن دائرة القرّاء، قبل أن يقع ضحيّة للنّصّ المفارقيّ، أو مؤهّلاً للتّعامل معه، وكشف الكامن في أغواره، ومن ثمّ فإن مفاعيل بنية المفارقة وتأثيراتها لا تغادر النّصّ الموظّفة فيه، وأطراف إبداعه وتلقّيه، وإذا كان النّصّ المفارقيّ يحوز خصوصيّة فنّيّة، سبقت الإشارة إليها على امتداد الدّراسة من جوانب مختلفة، فإنّ طرفي الرّسالة النَّصّيّة، لا يقلّان خصوصيّة عن النّصّ المبدع بينهما، وما من شكّ في أن حمولاته الدّلاليّة، سواء أكانت توتُّراً وتأزُّماً، أو انفراجاً وتطهيراً، تتماوج في أرجاء النّصّ، وتسري في مكوِّناته جميعها، وأهمّها مبدعه ومتلقّيه، بصرف النَّظر عمن يكون الضحيّة منهما ـ أحدهما أو كلاهما، وبهذا الفهم أمكن الرّجوع إلى نصوص **ترجمان الأشواق**، واستنطاقها عبر قراءة تأويليّة، تعتمد المفارقة وأساليبها أساساً في التّوجيه، وتستفيد من جهود سابقة، قديمة وحديثة، وقف أصحابها أمام نصوص الدِّيوان، يقلّبونها ويجيلون الإمعان في أرجائها، أولهم فقهاء حلب ومشائخها، والحوار المكتوب الذي أقامه الشَّيخ مع قراءاتهم لديوانه، فكانت النّتيجة نصًّا آخر على النّصّ المفارقيّ، متقاطعاً معه ومنفعلاً به، جاء تحت اسم **ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق**، وأحسب أن هذه الدِّراسة التي يتصدّى الباحث لها لن تكون الأخيرة لهذا الدِّيوان، ونصوصه الثّريّة، ولعلّ هذا مما يؤكّد أنّ مقصديّة المبدع لا يمكن لها أن توجّه تفاعلات القرّاء مع النّصّ؛ وأن ضحيّة النّصّ

المفارقيّ واقعة ضمن دائرة التلقي حتماً؛ بصرف النَّظر عن زمن الاتّصال بالنّصّ والاحتكاك به، وطريقة ذلك الاتّصال والاحتكاك.

في إطار التَّأثير للمفارقة، وبخصوص الدِّيوان محلّ الدِّراسة، تضاف إضاءة أخيرة تتعلّق بالنُّصوص الصُّوفيّة من حيث هي، فإذا كان البناء المفارقيّ يستلزم كلّ ما تقدّم، فإنّ مسألة التَّأثير بالنُّصوص الصُّوفيّة ألزم، بوصفها نصوصاً تصدر عن القلب، وتقوم على الحدس، وتتوخّى الكشف والتجلّي، ولا ريب أنها تخاطب العواطف والوجدان، ولأجل ذلك تهرب من التّصريح والبيان، وتكتفي بالإيماء والتّلميح، لأسباب عديدة سبق ذكرها، غير أنّ المقصود هنا أن التّكثيف المصاحب لبناء النُّصوص الصُّوفيّة، والذي يعد من سماتها وخصائصها الأساسيّة، يمهّد لشدّ المتلقّي وتماهيه مع أجواء النّصّ، وبقدر ما يكون منجذباً إليه بقدر ما يكون تأثُّره بأجوائه ودلالاته، ومعظم من تعرض، بالدِّراسة، للنُّصوص الصُّوفيّة اكتشف ذلك أو أحس به، وعبّر عنه، والشواهد على ذلك أكثر من أن تحصى، فإذا جاء النّصّ الصُّوفيّ موظّفاً البنية المفارقيّة، وما يمكن لها أن تشيعه من تناقض وتوتّر، فإن متلقّي هذا النّصّ، على النّحو الذي تقدّم، لا بُدَّ وأن يقع تحت تأثيره، ويحوز شيئاً من فيوضاته، لزمن قد يطول وقد يقصر.

إنّ النّصّ الصُّوفيّ، عبر هذه البنية، يثير إحساساً بتوتُّر غامض، يشعر المتلقّي إزاءه بسعادة ولذّة، كلّما اكتشف شيئاً من غموضه، «وكلما ارتاد العمل الأدبيّ وتقحّم مجاهله، بعناية خاصّة وقراءة فاحصة، تفتحت أمامه مغالقه، وظفر بنفائسه، وازداد شعوره بتلك النشوة واللّذّة»[1]؛ وهو إذ يفعل ذلك يعتمد الحدس أداة فعّالة في ملاحقة ذلك السّاحر المترائي، والذي يزرع علاقات متداخلة، ويقيم صلات خفيّة تتراءى تأمُّلاً وحدساً «كما تتراءى العيون السّاحرة من خلف النّقاب»[2]؛ والغموض السّاحر الذي يكتنف النّصّ الصُّوفيّ، يسهم في تعظيم النّواتج الدّلاليّة من جانب، ويضع المتلقّي ضمن أجوائه التّأثيريّة من جانب آخر، ذلك أن الرَّهبة والتَّوق يجتمعان في آنٍ معاً، ويتعزّز هذا الحضور المؤثّر للنّصّ، بما تحدثه بنية المفارقة من دهشة وانبهار، بذلك الرّبط غير المتوقّع بين الأشياء

(1) كندي، **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص42.

(2) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص419.

والمواقف والأحداث، «ذلك أن هذا الارتباط يكون ـ دائماً ـ شيئاً جديداً يحمل الإثارة»[1]، وتلك خصائص أصيلة وأساسيّة في القصيدة الصُّوفيّة، إجمالاً، وتلك التي تنهض على بنية المفارقة بشكل أخصّ، ومن هنا فإنّ القول بالأثر والفاعليّة لبنية المفارقة، وفي النُّصوص الصُّوفيّة تحديداً، يصدر عن هذه الاعتبارات الفنّيّة، ومع كل ما تقدم تظل هذه الآثار والمفاعيل نسبيّة، حدسيّة، تتفاوت من نصّ لآخر، ويتوقّف مداها على المتلقّي نفسه، وحالته النّفسيّة والعاطفيّة التي يدخل بها إلى أجواء النّصّ، بشكل قد يقود إلى اختلاف في إثبات الأثر ومدى فاعليّته، وذاك أمر مشروع ـ في تقديري ـ لأننا نتعامل مع نصّ مراوغ، يضمر أكثر مما يقول،ويعتمد الحدس، ويلاحق ما يدرك ولا تحيط به الصّفة!

بعد هذه التّوطئة النّظريّة للمقصود في هذا المبحث من تأثير المفارقة ومفاعيلها، يمكن تقديم بعض النّماذج النّصّيّة، من الدّيوان حقل الدّراسة، وإن كان كل نصّ فيه لا يخلو من أثر وتأثير، بحسب أذواق السّامعين وأحوالهم، غير أن تقديم بعض القصائد أمثلة لوجوه التّأثير المختلفة، قد يفي ببعض الغرض، ويؤشّر إلى أسلوب من التّلقّي ليس وحيداً، وليس بالضّرورة كاملاً ووجيهاً، ومن المؤمل أن يقود النّصّ المفارقيّ إلى نقل مزيد من التّوتّر إلى بعض الدّاخلين في نطاقه، أو يسهم في إحداث حالة من التّطهير والانفراج لديهم، وقد يزاوج بين الأمرين، فيجمع بين النّقيضين، يحمل التّناقض والتّأزّم المفضي إلى التّوتّر، ويدفع باتّجاه الانفراج والتّطهير، وبذلك «تعمل المفارقة على إعادة التّوازن عموماً للذّوات في مواجهة نفسها، وفي مواجهة واقعها»[2]، والنُّصوص التي سبقت دراستها، على امتداد صفحات الدّراسة، لا تخلو من هذه الآثار، ومن خلالها، وإضافة إليها، يستمرّ البحث في تلمّس ما سبقت الإشارة إليه في هذا المبحث.

وعند التّوقف أمام أُولى قصائد الدّيوان **أسقفة من بلاد الروم**، يمكن ملاحظة شيء مما تقدم، حين يُراكم الإبداع شعوراً بالتّناقض والتّأزّم يتنامى كلّما تقدّمت أبيات القصيدة، لينقل حالة داخليّة مأزُومة، تجلّت في تجسيدات وصُوَر طريفة توائم بين المكوّنات الدّاخليّة والخارجيّة، حين يروم الإبداع تجسيد تلك اللّطيفة

---

(1) عز الدين إسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص133.

(2) عبد المطلب، **كتاب الشعر**، مرجع سابق، ص62.

من «الواردات الإلٰهيّة» الآيلة إلى التّلاشي والغياب، على هيئة حسناء جميلة من بنات الرّوم، بل هي إحدى ساكنات الأديرة من بنات الأساقفة المنقطعين للعبادة، تجمع بين جمال المظهر ولطافة الحسّ والمخبر، فتجمع بين أكثر الأشياء تناقضاً في الوجود «القتل والإحياء»، ففي حين تحمل ألحاظها الموت والهلاك، يسري بمنطقها نهر الحياة والخلود:

تحيي، إذا قتلت باللحظ، مَنطِقَها كأنّها عندما تحيي بهِ عيسى

توراتها لوح ساقيها سناً، وأنا أتلو وأدرسها كأنني موسى

أُسقُفّة من بلاد الرّوم عاطلة ترى عليها من الأنوار ناموسا

هذه اللَّطيفة الموصوفة على هذا النّحو الذي يجمع بين أوجه التَّناقض، بما جعلها محلاً للدّرس والتّأمل، لا بُدَّ أن تثير رغبة جامحة في التَّواصل معها والتّمسُّك بها، وإذا ما فكّرت في الرّحيل والهجر، فإن ذلك يعني حالة من التّأزُّم والأسى تسود كيان المبدع وتسري في النّصّ، ومنه إلى متلقّيه، ولذلك فالحالة تأخذ في التّصاعد، مع شروع النّصّ في متابعة ظروف المغادرة والانفصال:

ناديتُ، إذْ رحَّلتْ للبينِ ناقتَها يا حاديَ العِيس لا تحدو بها العِيسا

فبمجرّد أن أخذت تلك «اللَّطيفة الإلٰهيّة» تهمّ بالانفصال والمغادرة، كان النداء حارًّا وصادقاً، لمن سيواكب الرّحلة ويشرف عليها «حادي العيس»، بألاَّ يفعل، وأن يوقف تلك الرحلة، فإن لم يستجب، وهو ما حدث، فإنّ المشهد يتّجه نحو مزيد من الانفعال والتّوتّر:

عبّيتُ أجيادَ صبري يومَ بَينِهِمُ على الطَّريق، كراديساً كراديسا

وهذه صورة موحية بالاستعداد لقطع الطَّريق، بالقوة، عن طريق الكتائب العسكريّة، بكراديس الفرسان «أجياد صبري»، وتلك تعبية غريبة لأجياد الصّبر، ولكنّها مقتضيات حالة فريدة أيضاً، المقصود هو تنامي التّوتُّر والتّأزُّم عند المبدع ومنه إلى النّصّ، بمرور أبيات القصيدة المؤسَّسة على المفارقة والتَّناقض أصلاً، ومع متابعة المشهد المنقول، أو المعبّر عنه، ضمناً وفي حدود إمكانات اللُّغة في هذا الصدد، يتواصل ذلك التّأزُّم، ولكنّه يؤشّر نحو الانفراج، أو ربما الاستسلام، لحالة واقعة لا محالة، على الرّغم من قساوتها ومرارتها، إنّها حالة الخروج

والانفصال، أي مغادرة الحالة الوصليّة؛ إن جاز التَّعبير، وهي حالة ليست هيّنة لمن يقضي أوقاتاً، ويغالب أهوالاً، لأجل الفوز بلحظة بها؛ ولأجل ذلك فهي عزيزة عليه، وهو حريص عليها ضنين بها، وحالة الانفصال هذه، تماثل حالة الموت معنويًّا، بالنّسبة لأصحاب الأحوال [البسيط]:

سألتُ إذ بلغَتْ نفسي تراقِيَها ذاكَ الجمالَ وذاك اللطفَ تنفيساً

فأسلمتْ، ووقانا اللّهُ شِرَّتها وزحزح الملكُ المنصورُ إبليساً[1]

أحسب أن الممعن في تراتبيّة الأبيات المتقدّمة، وطريقة بنائها، يلحظ كيف حملت بنيتها التَّناقض والتّأزُّم، منذ بيتها الأوّل، وأخذ يتصاعد توتُّرها مع مرور الأبيات، حتَّى أشرفت القصيدة على نهايتها، فكانت نفس مبدعها قد بلغت تراقيها، مما يعني إشرافه على الموت والهلاك، جرّاء معاناته هذا التّوتُّر المتصاعد، وعندها أخذ أسلوب القصيدة يميل نحو الانفراج والتنفيس «سألت .. ذاك الجمال .. تنفيسا»، ولم تعلن القصيدة نهايتها حتَّى هذا البيت، ولكن الإبداع قدَّم تمهيداً لتحول اتِّجاه المسار، ومطلب الانفراج يعني قبول حالة راهنة جديدة، وبديلة عن حالة التَّواصل مع تلك الواردات، أو هكذا يبدو، «أريد، إذ ولا بُدَّ من رحيلها، فلا يزال عالم الأنفاس من جهتها يأتيني مع الأحوال... فكنّى عن هذا المقام بالأنفاس»[2]، فإذا كان لا بُدَّ من الخروج من هذه اللَّحظة الوصليّة، والعودة عن «مقام لي وقت لا يسعني فيه غير ربي»، فلا أقل أن تَعِد باستمرار أنفاسها الطيّبة، كما كانت العرب تتعرض رياحَ الصَّبا، لظنّهم أنها تأتي بأنفاس الأحبّة وأخبارهم، وبذلك قد تحقّق تعويضاً، وفي الوقت نفسه، تنفيساً لألم الفقد، ومرارة الهجر، ومن الواضح أن انتقاء الدّالّ «تنفيسا» يجمع بين المعنيين: «النّفس»، الذي يعني نوعاً من استمرار التَّواصل غير المباشر، و«التنفيس» الذي يعني تفريج الغبن والهمّ النّاشئ عن الانفصال والفقد، «فأجابت وانقادت... ووقانا اللّه سطوتها»، وعندها وصلت القصيدة إلى نهايتها، بحالة الانفراج هذه، التي جاءت عقب كَمٍّ هائل من التّوتّر، ساد أجواء النّصّ، معبِّراً عن حالة تأزُّم لدى

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص34.
(2) المصدر السابق، ص34.

المبدع، ولا شكّ أن شيئاً منها قد انسرب إلى المتلقّي، بدرجات تعتمد في المقام الأوّل على طبيعة المتلقّي وحالته النّفسيّة، وأدواته النّقديّة التي دخل بها إلى فضاءات النّصّ، وهو توتُّر لا تنفرد به هذه القصيدة التي يمكن القول بأنّها «تضمر ألم الذّات الكاتبة في اصطدامها بجدار التلقّي وحجبه، يوجّهها الإحساس بسلطة الفقهاء، وبسلطة القراءة السائدة»[1]، وإنما هو توتُّر يسود الدّيوان بأكمله انطلاقاً من طبيعة التَّجربة التي يروم التَّعبير عنها، وكيفيّة ذلك التَّعبير، حين أراد الشَّيخ المزاوجة بين الظّاهر والباطن من معاني النّصّ، فليس أيٌّ منهما مقصوداً لذاته، وهما مقصودان معاً في الوقت نفسه، وهذا منطلق يؤسس للتّأزُّم والتّوتُّر، منذ البداية، وقد ظهر ذلك جليًا في تقديمه لهذا الدّيوان المشكل، عندما جعل كلّ اسم يذكره فعنها يكني ـ أقصد النظام ـ وكلّ دار يندبها فدارها يعني، وفي الوقت نفسه، وبعد هذا التّصريح مباشرة، يذهب إلى أنه ما أراد إلاّ «الإيماء إلى الواردات الإلٰهيّة والتّنزُّلات الرُّوحانيّة والمناسبات العلويّة . . .»، وهنا تكمن خصوصيّة القراءة للدّيوان، لأنه، بالضّرورة، يستدعي قراءة مزدوجة تبدأ من المعاني الظّاهرة، وتغوص إلى المعاني المضمرة، وتلاحق، في الوقت نفسه، ما هو مقصود ولا يصرّح به النّصّ، على اعتبار أن الظّاهر مقصود، وأن الباطن مقصود أيضاً، وأن ناتج العلاقة الجدليّة بينهما هو خلاصة الحالة التي أُدركت، وقد تدرك، وقد لا تحيط بها الصّفة، ولا تدخل في إمكان التَّعبير، ولذلك لجأ الإبداع الصُّوفيّ إلى تغييم مرجعيات ضمائر الإحالة، وفي هذا الدّيوان لا يمكن تحديد عائد ضمير المتغزّل بها، بشكل واضح، بل يظلّ ضمن دائرة الاحتمال والتّرجيح، «وهذه الازدواجيّة هي ما يؤسِّس لعبة الضمير عند الصُّوفيّة عموماً، لعبة تكشف عن مقام الحيرة الذي بلغوه في علاقاتهم بالمطلق»[2]، وإذن فلا ريب أن تحمل نتاجاتهم بعضاً من تلك الحيرة والارتباك، وأن تكون ـ تبعاً لذلك ـ مشحونة بكمٍّ هائل من التّوتُّر والاحتقان، وهو ما يناسب بنية المفارقة، ويعد بعض نواتجها الدّلاليّة.

لمزيد الإبانة في هذا الصّدد، يمكن متابعة التّحليل لقصيدة أخرى من قصائد الدّيوان، تقدّم بمثابة عيّنة عشوائية للتّدليل، عمّا سبق، وإن كانت القراءة لا تخلو

(1) خالد بلقاسم، **الكتابة والتصوف عند ابن عربي**، مرجع سابق، ص168.

(2) المرجع السابق، ص171.

من مقصديّة وتوجيه، لأن المطلب المتعيّن في هذا المبحث يوجّه ضمناً نحو اختيار نصوص معيّنة، يُرى أنها الأقدر من سواها، على التَّمثيل لمطلب هذا المبحث، والقصيدة التي تلي القصيدة ترتيباً في الدّيوان، تصلح لأن تكون مثالاً آخر لتأثير المفارقة، ولكن باتّجاه آخر، فإذا كانت القصيدة السّابقة صاعدت التّوتُّر تدريجيًّا حتَّى كان الانفراج والتنفيس مع تمامها، فإنّ هذه القصيدة التي جاءت تحت عنوان «تحية مشتاق متيّم»، تحمل توتُّراً وتأزُّماً، يسود أرجاء النّصّ، ويسري في أوصاله، ويتسلَّل قَبَسٌ منه إلى المتّصلين به، لكن المغاير فيها أنها لا تقدم مؤشراً للانفراج، بل يظلّ الأمر مبهماً بين اليأس والرجاء، فلا يمكن تغليب جانب، سلباً أو إيجاباً، ويبلغ التّأزُّم مداه حين يكون:

مُحصَّبُهم قلبي لرمي جمارهم ومنحَرُهم نفسي ومشْربُهم دَمي

إذ لا شكّ أنّ الحالة قد بلغت حدًّا من التَّداخل والالتباس، وهي أيضاً تحمل معنى التّضحيّة والمعاناة غير المحدودة، في سبيل أولئك الأحبّة، «والضمير في هذا البيت بمحصَّبهم وغيره يعود على الحقائق الإلٰهيّة، فإنّها الواردة على القلب بهذه الصفات كلها»[1]، وسواء أكانت الواردات وحدها ـ كما يذهب الشَّيخ ـ هي سبب هذا الألم والضيق، أو ألم الحنين والاشتياق إلى تلك «الفتاة العذراء» كما ذهب فقهاء حلب، ويذهب بعض الدَّارسين؛ أو كان الثّاني سبباً للأوّل ودليلاً عليه، كما تذهب هذه الدّراسة جمعاً بين المعنيين، وإعمالاً للظّاهر من أجل الولوج إلى الدّاخل، فإن الأمر الذي لا شَكَّ فيه هو أنّ هذا البناء يحمل أطيافاً لآلام ومعاناة دفينة، توائم بين التّضحيّة والبذل، والشّكوى والحنين، ولا تقدّم إضاءة لاتّجاه الانفراج أو التّطهير، وتستمرّ هذه الحالة، مع تركيز بعض الأبيات التي تحافظ على طرفَي الاحتمال، التَّواصل والانفصال:

فإن سلّموا فاهدِ السّلام مع الصَّبا وإنْ سكتُوا، فارحلْ بها وتقدّمِ

فالبيت، وكما هو واضح، لا يرجّح اتّجاهاً، بل يجعل الأمر قابلاً لوجهي الاحتمال، ولكنّه يوجّه نحو مواصلة المحاولة، لعلّ فيما يأتي يكون انفراجاً ووصلاً، بما يؤكد استمرار حالة الغموض، وسيادة أجواء التّأزُّم والتّناقض، وتلك

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص36.

أجواء ومصاحبات لأحوال المتصوِّفة ومجاهداتهم، لا يخرجون منها إلاّ ليعودوا إليها، «إذ إن مشاعرهم المرهفة وأذهانهم المتّقدة تجعلهم أكثر عرضة من غيرهم للمشاعر المتناقضة والخواطر الغامضة التى تعكس الصّراع النّاشب في نفوسهم»[1]؛ وفي القصيدة محلّ الدِّراسة، يقف المبدع بين اليأس والأمل، ويسود النّصّ هذا الشُّعور، ومنه يسري إلى المتلقِّي، فالمفارقة، وفقاً لهذا التَّوظيف، تحمل تأزُّماً وتوتُّراً، ولكنّها لا تعمل على إفراغه في اتِّجاه ما، بل يظلّ هذا الشدّ والتّوتُّر، يتحرّك في أوصال النّصّ، دون أن يحدّد له وجهة، وتكون نهاية هذه القصيدة سؤالاً مفتوحاً عن تلك الحقيقة المنشودة، تهفو إليها قلوب العارفين العاشقين،ترسَّم خطاها، وتتوسم محيّاها، بين جموع المعشوقات، ولكنّها تظل غادة حسناء، تتسامى عن التَّحديد والتعيين [الطويل]:

ونادِ بدعدٍ والرَّباب وزينبٍ   وهندٍ وسلْمى ثم لُبنى وزَمزمِ

وسلهُنَّ: هل بالحَلْبةِ الغادةُ التي   تُريك سنا البيضاءِ عند التبسُّمِ

هكذا تنتهي القصيدة دون أن تقدِّم جواباً، لتلك الحيرة والمعاناة، بل تجعل الأفق مفتوحاً لمواصلة رحلة البحث عن تلك «الغادة الحسناء»، الموصوفة بكل كمال، والمتعالية عن النّظير والشّبيه والمثال، فعلى الرّغم من تعدد وجوه المعشوقات، وتباين أسمائهن وصفاتهن، تظلّ الحقيقة، شيئاً آخر، ومشروعاً لسؤال دائم لا يفتأ يتكرّر على مرّ العصور والأيام، سؤال «به تنخرط القصيدة في ما لمسته الذّات الكاتبة في تجربتها الوجوديّة، على نحو يجعل التّداخل بين الوجود والقصيدة عضويًّا»[2]، بل إنّ التَّجربة الوجوديّة، عبر هذه البنية المفارقيّة المفتوحة، تنفتح على حالة عرفانيّة ذوقيّة، تتجاوز المدركات الحسّيّة، والعلاقات الظّاهرة، وتغوص في تأمّلات متلاحقة، تنشد التَّواصل، وتهفو نحو المطلق، فالغادة الحسناء التي «تريك سنا البيضاء عند التبسُّم»، تظلّ طيفاً جميلاً يتراءى خلف الغيوم، وخلال الشموس والأقمار، وفي وجوه الجميلات، وجدائل الأطفال، بحيث تشمل «النظام» وغيرها، لأن الأساس الذي «انبنى عليه الدِّيوان

(1) محمد محمد يونس، **المعنى وظلال المعنى**، دار المدار الإسلامي، بيروت، 2007، ص68-69.

(2) خالد بلقاسم، **الكتابة والتصوف عند ابن عربي**، مرجع سابق، ص172.

يحيل على النظام، ولكن بوصفها هي، ولا هي، فهي مقصودة لما تنطوي عليه أنوثتها من مجلى. . .، وهي غير مقصودة، أيضاً، لذاتها . . .»[1]، وفهم كالذي تقدّم لا بُدَّ أن يقود إلى سؤال مفتوح عن غادة ما، تظلّ أملاً وطيفاً، لا يتحقق واقعاً، ولا يتجسّد حسًّا أو معنى.

إنّ مسألة المفارقة والتّأثير تعود إلى أصل تأثير الأساليب اللُّغويّة في أطراف الخطاب؛ أو بما يمكن تسميته بالأقاويل الشِّعريّة ـ بحسب حازم القرطاجنيّ ـ التي تحوز سلطة قوية في نقل أو تصوير أو إحداث انفعال ما، لدى أطراف التَّواصل، بل هي «من أشدّ الأقاويل تحريكاً للنفوس لأنها أشدّ إفصاحاً عمّا به علقة الأغراض الإنسانيّة»[2]، والإفصاح في الأقاويل الشِّعريّة ليس بمعنى المباشرة والمعاني السّطحيّة، ولكنّه بمعنىٰ التَّعبير، وما يؤيد ذلك التّركيز على «علقة الأغراض الإنسانيّة»، أي محل تعلُّقها الذي هو بالعواطف والأفكار، والأحاسيس والمجرّدات أَوْلى، ولذلك كانت براعة الأقاويل الشِّعريّة في تصوير تلك الدّقائق والحقائق محلاًّ للانبهار والتّأثر، بما يمكن «أن يتمثل للسّامع من لفظ الشّاعر»، عبر أسلوب معيّن من الصّياغة، هو أسلوب المفارقة في هذا البحث، يؤدّي إلى أن «تقوم في خياله ـ أي المتلقّي ـ صورة أو صُوَر ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها، انفعالاً من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[3]، وبصرف النَّظر عمّا إذا كان الوصول إلى تلك الحالة جاء انفعالاً مباشراً دون تأمُّل ورويّة، أو كان نتيجة تأمّل ومراودة، تبعاً لأسلوب الأقاويل وطريقتها في التّقديم، فإن المقصود هنا هو الأثر المترتّب على الاتّصال بالنّصّ الشِّعريّ «الأقاويل الشِّعريّة»، بحيث تقود إلى إحداث أثر بالانبساط أو الانقباض، ليس بالضّرورة مماثلاً لما كان عند المبدع، لأن ذلك متوقّف على مدى النجاح في فكّ الرُّموز والإشارات، والتَّوصل إلى حمولات النّصّ الدَّلاليّة، وسواء أكانت مساوية لما عند المبدع، أو بعضاً منها، أو شيئاً آخر، فإن النّتيجة هي إحداث أثر ما في من يتصل بالقول الشِّعريّ، وإن كان حجم الأثر واتّجاهه محكوماً بأسلوب النّصّ وطبيعته.

---

(1) المرجع السابق، ص172.

(2) حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص118.

(3) المرجع السابق، ص89.

سبقت الإشارة إلى أنّ بنية المفارقة تشترط قارئاً من نوع مخصوص، كي تدخل دائرة العمل والتّأثير، وأنّه إذا قبل المتلقّي النّصّ المفارقيّ على ظاهره فإنّ ما يحدث، ليس فقط انعدام الأثر المقصود وتصويره وإحداثه، وإنما انهيار البناء المفارقيّ برمّته، بصرف النّظر عن الأثر الذي قد يجده المتلقّي ويكتفي به، تماهياً مع ظاهر النّصّ، لا بُدَّ للقارئ أن يرفض المعنى الظّاهريّ، ولا يسلّم به، أو يكتفي بما يقدِّم، لكي يدخل تحت تأثير المفارقة وضمن مجال فاعليّتها، فيجد ذلك التّناقض والتّوتُّر الذي يكتنف النّصّ المفارقيّ، ويعمل على تزجيته إلى أطراف التّواصل، قد يشعر القارئ بمتعة ولذة، وهو يأخذ النّصّ الغزليّ، مثلاً، على ظاهره، مأخوذاً بفتنته وجماله، ولكنّه لن يجد ذلك التّوتُّر المقصود، والمؤمّل أن يسود بمجرّد فكّ الرُّموز وحلّ المغاليق، والاهتداء إلى الكامن والمستور، ويتعامل مع النّصّ بما هو مؤسَّس على التّباين والتّناقض، وهو لا ينكر «هذا التّناقض، بل يؤكّده، ولكنّه في الوقت نفسه، يعمل على تصفيته»[1]، فأطراف الخطاب جميعها، في النّصّ المفارقيّ، تعترف بالتّناقض، وتعمل على إحداث التّوتُّر أو تفريجه، وكما ينطلق ذلك التّوتُّر من الذّات الشّاعرة، ومدى توفقها في اختيار مفرداتها وتراكيبها، لبناء نصّ على ذلك الأساس، فإنه منوط بالمتلقّي حسن التّعامل مع هذه التّراكيب، والانتباه إلى إيماءاتها وإشاراتها، للدُّخول في أجوائها والتّأثُّر بحمولاتها الدّلاليّة، وعلى هذا كان التّباين في أوجه القراءة والتّأويل لديوان **التّرجمان**، وليس في هذا إغضاء بالنّصّ أو مبدعه، بل إنّ تعدّد أوجه القراءة والتّأويل مما يحسب للنّصّ لا عليه، ويدعمه بمزيد من الطاقة التّأثيريّة على الدّاخلين في مجاله «فالعمل الخالد لا لأنه يفرض معنى واحداً على أناس مختلفين، بل لأنه يوحي بمعانٍ مختلفة لرجل واحد، فهو يتكلم لغة رمزيّة لكلّ العصور»[2]، وهذا ما ينطبق على الدِّيوان محلّ الدِّراسة، تقريباً. . فمع توالي القرّاء، وتعدد مرّات القراءة، يتكشّف عن ملامح وتجلّيات، ويضيف أثاراً وأبعاداً تغري بمداومة التّواصل وإمعان النّظر والتّأمُّل.

---

(1) عز الدين اسماعيل، **الأدب العربي المعاصر**، دار الفكر، القاهرة، ط3، ص394.

(2) حسني عبد الجليل يوسف، **المفارقة في شعر عدي بن زيد**، الدار الثقافية، القاهرة، ط1، 2001، ص27.

واستمراراً في متابعة آثار المفارقة المتجلّية عبر قصائد **الترجمان** يمكن تقديم القصيدة الثّالثة على التّرتيب في الدّيوان، واخضاعها لفحص وتدقيق، باتّجاه التّأثير والفاعليّة، وإن سبق التّعرُّض لها، بموجهات درسية مغايرة، في غير هذا الموضوع، عنوان القصيدة «سلام على سلمى»، ومطلعها [الطويل]:

سلامٌ على سلمى ومن حلّ بالحِمَى   وحُقَّ لمثلي، رقّةً، أن يُسلّما

وتبدأ القصيدة بالتّساؤل من البيت الثّاني، حين تقدّم إشارة ذكية إلى أنّ تلك الحبيبة متعالية تأبى مجرّد الرّدّ على السّلام والتّحيّة، ويحمل البيت أيضاً قبولاً من الشّاعر وتسليماً لها بما تريد:

وماذا عليها أنْ تردَّ تحيةً   علينا؟ ولكنْ لا احتكامَ على الدُّمى

فالبيت يحمل معنى التّردّد والارتباك بين الاستفهام الإنكاري، لعدم تكرُّمها حتّى بردّ التّحيّة، بما يشير إلى عدم الرّضا بهذا الصدود والكبرياء، ويحمل في الوقت نفسه الرّضا والتّسليم لها بما شاءت، «ولكن لا احتكام على الدُّمى» وليس خافياً أن «لكن» الاستدراكيّة تلقي بظلالها على كامل مكوِّنات البيت، فتعمل على تعديل المعنى، وتحريكه في اتّجاه معاكس، لما جاء في صدره من التعجب والإنكار، وتقود إلى التّسليم والقبول، ومن ثم تشيع أجواء المفارقة عن طريق التّغيير في مسارات المعاني، وتؤسِّس لما يلي من أبيات القصيدة التي تقوم على التّناقض والتّباين، حيث تتركّز المفارقة في الأبيات الثّلاثة التالية، ويكون البيت الرّابع نهاية للقصيدة بسؤال مفتوح، كما بدأت بالتّساؤل في هذا البيت، تتوالى أبيات القصيدة على هذا النّحو:

سَرَوا وظلامُ اللّيلِ أرخى سدولَه   فقلتُ لها، صبّاً غريباً متيّما

أحاطتْ به الأشواقُ صوناً، وأُرصِدتْ   له راشقاتُ النبلِ أيّانَ يمّما

فأبدتْ ثناياها، وأومض بارقٌ   فلمْ أدرِ من شَقَّ الحنادسَ منهما

فالبيت الأوّل من هذه الأبيات، محلّ المفارقة، يقيم علاقة تناصّيّة مع بيت امرئ القيس الشهير «وليل كموج البحر أرخى سدوله ... إلخ»، بما يحمله من هموم وظلمات وابتلاء، وكأنّ هذه العلاقة التّناصّيّة كافية، لأن تجعل المبدع والمتلقِّي، يعيش تلك الحالة من الضِّيق والتّوتُّر، وهي ما تجعل الشّاعر يصيح

«صبًّا غريباً متيّما»، إذ يجعله ذلك الوضع النّفسيّ يستشعر معاناة من نوع خاصّ، وهو يقاسي هذه الصّبابات والآلام، ويأتي البيت التّالي ليتابع الحالة المأساويّة من الضّيق والحصار التي يعيشها المبدع، ويجسّدها في هذا النّصّ، فهو محاط بالأشواق، محاصر، في الوقت نفسه، براشقات النّبل، من كل اتّجاه.. وراشقات النّبل، هنا، تحمل أكثر من معنى، فهي قد تشير إلى تلك العيون الفاتنة التي لا تتوقف عن الغواية والإغراء، ومن ثم تأجيج مزيد من الصّبابة والأشواق، وهي قد تشير أيضاً إلى المهالك الرّاصدة لتحرُّكات الشّاعر، والمهدّدة لوجوده، وهي «التجلّيات التي تقع في الصُّوَر الجميلة الحسنة في عالم التَّمثيل»، وجميع تلك الدَّلالات تدفع بالشّاعر إلى مزيد التّوتُّر، وتجعله يترقّب ردًّا على سلامه وتحاياه، أو إجابة على سؤاله، بالنَّظر إلى ما يعاني، وما يحيط به من أجواء الإغراء والتحفيز، غير أن الإجابة لا تعدو أن تكون ابتسامة خفيفة، يتداخل بريقها بوميض البرق لتضفي على أجواء النّصّ، وأطراف العلاقة معه، مزيداً من التَّداخل والارتباك، ولتكون النّتيجة أسئلة أخرى «فلم أدرِ من شَقَّ الحنادس منهما»، إنّها حالة التباس بدل أن تكون إجابة أو بعض إجابة، «لم أدرِ ممن أشرق كوني ولا من شق حندس ذاتي، ... التبس عليّ الأمر في ذلك»[1]، هذا الالتباس الذي اكتسح الذّات المبدعة وسرى في مفاصل النّصّ، يجعل القراءة التّأويليّة من لوازم إخراج النّصّ من حالة الإمكان إلى الإنجاز الدَّلالي المتنامي والمتباين بين القرّاء، ومع مرّات القراءة، إنه يجعل النّصّ مشروعاً لقراءات متواليّة، لا ينجز آخرها، ويفتح آفاقه على فضاءات رحبة يتعسر الإلمام بتفاصيلها أو الإحاطة بمجمل نواتج عطاءاتها، أحسب أنه من المتعذّر الادّعاء بقراءة نهائيّة لنصّ كالذي نحن بصدده، ولذلك فإن الإجابة عن التّساؤلات والالتباسات المتقدّمة في هذا النّصّ كانت:

«وقالت أمَا يكفيه أني بقلبه يشاهدني في كل وقت، أمَا أَمَا؟» فمن هي محلُّ عائد الضمير يا ترى؟ أهي النظام؟ أم هي سلمى؟ أم هي اللَّطيفة الإلٰهيّة؟ أم هي حاصل جدل كل ذلك؟ أم هي شيء آخر غير هذه جميعاً؟؟

إنّ القراءة التّفاعليّة التّأويليّة لنصوص الدِّيوان تسفر عن نتاجات دلاليّة ثريّة

---

(1) ابن عربي، **ترجمان الأشواق**، مصدر سابق، ص43.

وخصبة غير محدودة، وهي في الوقت نفسه لانهائيّة، بمعنى أنها تقدم وجهاً، وتبقى الباب مفتوحاً لوجوه أخرى من المعاني وظلالها، لأن النّصّ محلّ الدّراسة، يتأبّى عن القطع والجزم، ويتجاوز التّحديد والمحاصرة، ولا يقدّم إلاّ بعضاً من أطيافه، وألوان شموسه وأقماره، وذلك بسبب أسلوبه المراوغ المتمنع الذي يقول ولا يقول، ويضمر أكثر مما يظهر، وكان بحقّ محلاً لمستويات متعدِّدة من القراءة والقارئين، تختلف تلك المستويات باختلاف القرّاء، وحالات القراءة وشروطها الموضوعيّة والذّاتيّة، ولأجل ذلك أيضاً، كان هذا التّباين، إلى حدّ الاختلاف، في أنماط القراءة لهذا الدّيوان، وأوجه الدّلالة النّاتجة في كلّ قراءة، بحيث أصبح من المقبول أن يكون من بين القرّاء من يجزم بالمعاني الظّاهرة، أو يغلّبها على أقلّ تقدير، وأن يكون من ضمنهم، أيضاً، من يقول بالمعاني المضمرة، وخلفها يسعى ويسير، وينهض فريق ثالث يرى وجهاً أخر يزاوج بين الظّاهر والباطن، ويمتد بالنّصّ، دلاليًا، إلى آفاق غير محدودة أو مسدودة، حين يجعله محلاً لقراءات متعاقبة، ومستويات متراكبة.

بعد هذه القراءة التّأويليّة المتأنّية أمكن تفهُّم الموقف الذي اتّخذه فقهاء حلب، من النكير على الشَّيخ أن يصدر عنه هذا، وهو المنسوب إلى الصَّلاح والدِّين، وكيف تابعهم على ذلك شارح هذا الدِّيوان، عند تقديمه **لترجمان الأشواق**، حيث أكّد على أن الشَّيخ في أغلب ديوانه ما قصد إلاّ تلك الفتاة «الفارسيّة الأصل عربيّة اللِّسان».

وهي قراءة تتساوق مع قراءة فقهاء حلب للدِّيوان نفسه، يقدم فيها الشّارح عدة دعامات يراها تقوم دليلاً على ما يذهب إليه، من الاكتفاء بالظّاهر دون الباطن، ومنها:

- عدم اطّراد هذا الأسلوب في بقية أشعار ابن عربي، وبخاصّة في فصوص الحِكَم والفتوحات المكّيّة التي تعدّ من أنضج مؤلّفاته، وأقدرها على التّعبير عن منهجه.

- إن ديوان **ترجمان الأشواق** في مرحلة سابقة عن تلك الأعمال الأشهر «وهي الكتب التي تبلورت فيها نظريّته وفلسفته».

- ما امتازت به لغة **الترجمان** «من سهولة الألفاظ، ورقّة المعاني، وروعة الخيال» التي تختلف عن لغته الشِّعريّة في سائر أشعاره.
- اعتراف ابن عربي نفسه بإعجابه «بالنظام» وحبّه لها، وتأثّره بسابق ودّها وقديم عهدها، يضاف إلى ذلك تلك المقدِّمة المسهبة في وصفها، وإبراز محاسنها وملامحها الجماليّة خَلْقاً وخُلُقاً، وبناءً على ما تقدم يخلص إلى أن مجمل قصائد التّرجمان، «أقرب إلى تجربة ابن عربي الوجدانيّة الخاصّة، منها إلى التَّجربة الرُّوحيّة»[1]، وهو بذلك يغلّب ظاهر النّصّ على باطنه، متحرّكاً في اتِّجاه معاكس لما ذهب إليه الشَّيخ ابن عربي، حين طلب من متلقِّي ديوانه، أن يعرض تماماً عن ظاهره، ويغوص على بواطنه ليسلم، ويفوز باللّطائف والنّفحات، ثم وجدناه يجاهد من أجل تأكيد منطلقه في قصيدته التي وضعها في بداية شرحه **للترجمان**.

وفي تقديري، وتأسيساً على القراءة التّأويليّة التّفاعليّة، التي اعتمدتها هذه الدِّراسة على امتداد صفحاتها، فإنّه لا يستقيم أي اتِّجاه من الاتِّجاهين، ذلك الذي يأخذ بالظّاهر ويُعْرِض عن الباطن تماماً، مهما كانت حججه ودعاماته، وأيضاً هذا الذي يريد أن يبطل مفاعيل ظاهر النّصّ، ويوجه القراءة نحو الباطن وحده، لأنّه لا إمكان للوصول إلى الباطن إلاّ من خلال الظّاهر، «ومن جهل الظّاهر كان بالباطن أجهل»، ولذلك فإنّ القراءة القادرة على الاقتراب من حمولات التّرجمان الدَّلاليّة لا بُدَّ لها أن تتحرّك في الاتِّجاهين معاً، وفي وقت واحد، بحيث تزاوج بين الظّاهر والباطن، وتفتح آفاق النّصّ على معانٍ متراكبة لا تنقضي حمولاتها، ولا ينقطع قرّاؤها، وهو ما ينسجم مع منهج الشَّيخ ابن عربي نفسه؛ فابن عربي كما ينفي عن الصُّوفيّة الباطنيّة في غير موضع، لا يقبل الظّاهر مجرّداً، وقد توضّح ذلك من خلال إعلائه من شأن الحضرة الخياليّة «البرزخيّة» التي أمكنها أن تجمع بين طرفي الصُّورة، وهو أيضاً مجَّد الكلام المعمّى ذا الأوجه، «الذي إذا قيّدت صاحبه بوجه، أمكن أن يقول لك إنما أردت الوجه الآخر من محتملات اللّفظ»[2]، وهذا يعني الجمع بين وجهَي الدّلالة الظّاهرة والمضمرة، وبهذا الفهم

---

(1) يُنظر: محمد علم الدين الشقيري، **شرح ترجمان الأشواق**، مرجع سابق، ص44-46.

(2) ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مصدر سابق، ج1، ص. . . .

فإنّ حبّ الفتاة الرّمز «نظام» لا شكّ أنّه مثل شرارة الانطلاق لهذا النّصّ المراوغ، ولكن الحمولات الدّلاليّة لا تتوقّف عند هذه التّجربة، بل اتّخذها منطلقاً للتماهي مع مواقف وأحوال تتجاوز المحدود إلى اللاّمحدود، وتأخذ المحدث مجلى لجمال القديم المطلق. وبذلك أمكن القول ـ عبر هذه القراءة ـ «إنّ الظّاهر في ترجمان الأشواق مقصود، كما أن الباطن فيه مقصود أيضاً، لأن العلاقة بينهما وتماسّها هو ما يتغياه الدّيوان ـ»[1]، ولعلّ بنية المفارقة بما لها من خصوصيّة فنّيّة، من حيث البناء والفاعليّة والتّأثير، شكّلت البنية المناسبة للنّهوض بهذه الغاية المزدوجة، التي تنهض بالمعنى ونقيضه، في وقت واحد، بل إنّ ذلك شرط أساسيّ لانطلاق مفاعيلها وآثارها، وليكون النّصّ في نهاية التّحليل نصًّا عميقاً مفتوحاً على آفاق رحبة غير متناهية ولامحدودة، تستدعي القراءة على الدّوام، وتستهوي القرّاء على مر السنين والأزمان.

---

(1) خالد بلقاسم، **الكتابة والتصوف**، مرجع سابق، ص169.

الخاتمة

الخلاصة والنّتائج

كرّست هذه الدِّراسة لتسليط مزيد من الضّوء على النِّتاجات الصُّوفيّة، في محاولة لاقتراح أدوات نقديّة إجرائيّة «حديثة قديمة»، حديثة من حيث اعتمادها أداة إجرائيّة في معالجة النُّصوص، وفقاً لمفهومها الحديث، وقديمة من حيث توظيفها إبداعيًّا، والإشارة إلى ملامحها في أعطاف الدّرس البلاغيّ والنّقديّ بمسمّيات عديدة، وفي أغراض شتّى، والأداة الفنّيّة التّحليليّة في هذه الدِّراسة هي «بنية المفارقة»، وأساليبها، وتجلّياتها ومفاعيلها، وقد كانت وقفات مهمّة ـ خلال فصول الدِّراسة ـ أمام بعض المفاهيم والمصطلحات، المتعلّقة بالمفارقة والتّصوُّف، وأسفر البحث ـ تبعاً للخطة المرسومة ـ عن نتائج مهمّة، يمكن تلخيصها، تبعاً لورودها في الدِّراسة، فيما يلي:

- لقد شكّلت المفارقة مكوّناً أساسيًّا ومهمًّا في الحساسيّة الشِّعريّة العربيّة، وكانت أسلوباً أثيراً في تشكيل النُّصوص، لكنّها ـ وفي الوقت نفسه ـ لم تدخل دائرة النقد بوصفها أداة نقديّة تحليليّة إلا مؤخراً، مع ما وفد من الثَّقافة الغربيّة، ومما يؤكّد هذا التّرجيح الدِّراسات التي أجريت أخيراً حول هذه البنية في النُّصوص العربيّة القديمة والحديثة.

- عانى مصطلح المفارقة من اهتزاز وتفاوت في المفاهيم، وهو شأن أغلب المصطلحات الأدبيّة، ويرجع السبب في ذلك إلى عدم تحديد مفهوم المصطلح في بيئته الغربيّة أصلاً، وعدم وضوح دلالته بدقّة في الحركة النَّقديّة العربيّة، وإن تمّ تأصيل نوع من التّواضع والتّوافق حول ملامحه العامّة، وقد كان لتاريخ اللَّفظ ثمّ المصطلح أثر كبير في تعمية المقصود به على وجه التّحديد، ومع ذلك سعت الدِّراسة جاهدة إلى إبراز المفهوم الذي يرتضيه الباحث للمفارقة، بوصفه الأقدر

على حمل مجمل الأبعاد المقصودة به، من خلال استعراض تعريفات عديدة لهذا المصطلح.

- ومن خلال متابعة استعمال المفارقة لفظاً عند المفسرين والأدباء والنُّقّاد والبلاغيّين، اتضح تفاوت بيّن في انتشار هذا «الجذر»، وشيوع استعماله من بيئة لأخرى، ففي حين كان مستعمَلاً عند المفسّرين، وبمفهوم يحمل بعض دلالاته الحديثة، لم يعثر على هذا المصطلح في جلّ المصادر التي أرست الأدب والبلاغة في اللُّغة العربيّة، مع التّسليم بنهوض نصوص إبداعيّة ـ شعريّة ونثريّة ـ على بنية المفارقة، ولكنّها عُولجت نقديًا تحت مسمّيات أخرى، تدلّ على بعض حمولات المصطلح الحديث، وتعتبر جزئيًا من معناه العام.

- ذهبت الدّراسة إلى أن التيّار الصُّوفيّ يمثل مكوّناً مهمًا من مكوّنات الثّقافة العربيّة، وعلى مرّ العصور، وما يزال يفعل فعله في أنماط التّفكير والسلوك عند قطاع عريض من مشمولات هذه الثّقافة، وكانت النّتاجات الصُّوفيّة، مصدراً مهمًا للمبدعين العرب ترقى إلى المكوّن الأساسيّ لبعض النُّصوص والأعمال.

- على الرّغم من هذه الأهميّة، وذلك الذيوع والامتداد فإنه لم يتمّ التّوافق حول مفهوم دقيق ومحدد للمقصود بالصُّوفيّة، ويرجع السبب إلى عمق المفهوم، وامتداده التّاريخيّ، وتباين بيئاته والمتعاملين معه، بل إنّ الأمر يتعدى ذلك كله ليصل إلى أصل الاشتقاق نفسه، ولذلك فقد اقتُرِحَت ألفاظ عديدة لتكون أصلاً لكلمة صوفيّ، أشهرها «الصوف» وهو أقربها لأن يكون أصلاً للاشتقاق.

- أهمُّ مرتكزات الفكر الصُّوفيّ تمثّلت في مقولات أساسيّة أشهرها ما عرف عندهم بالحبّ الإلٰهيّ الذي تميّز به الصُّوفيّة، واندفع بعضهم في دروبه حتّى النّهاية، ومنه كان الانزلاق إلى منعرج خطير، يتعلّق بفكرة الاتّحاد التي سيطرت على بعض غلاة المتصوِّفة، ثم كانت خاتمة المطاف في تطور الفكرة الصُّوفيّة وتداخلها، ما عرف «بوحدة الوجود» عند الشَّيخ ابن عربي، وعلى الرّغم من ذلك كله، فإن الفكرة الصُّوفيّة لا تعدم عالماً من علمائها يعود بها إلى منابعها الصّافية، ويتّجه بها مجدداً إلى وجهتها الصحيحة، حين يقيّد أقوال المتصوِّفة وأفعالهم بنصوص الشّريعة الإسلاميّة، وسيرة سلفهم الصّالح.

- يعد الشَّيخ محيي الدين ابن عربي (ت: 638هـ) أحد أبرز أعلام المتصوِّفة، إن لم يكن أبرزهم على الإطلاق، وهو من أغزر العقليّات العربيّة كتابة وتأليفاً، تظافرت مقومات فطريّة وكسبيّة لجعله أشهر أهل هذا الطَّريق، وشيخهم الأكبر، فهو ينحدر من أسرة عربيّة عريقة من ولد حاتم من قبيلة طيئ، وأخواله من أصحاب المواقف والحالات المشهورين بمدينة تلمسان؛ ويمكن إجمالاً تقسيم حياته إلى أربع مراحل:

الأولى: مرحلة التّحصيل والتّأهيل في الأندلس، وقد استغرقت العشرين سنة الأولى من عمره.

الثّانية: تمثّلت في رحلاته وأسفاره إلى بلدان المغرب العربيّ.

والثّالثة: غلبت عليها السياحة في المشرق العربيّ، بعد أن شارف الأربعين من عمره، وتعد أغنى فتراته في الكتابة والتّأليف، ثم كانت **المرحلة الأخيرة** من حياته باستقراره في مدينة دمشق مربّياً وشيخاً فاضلاً.

- بلغ التَّداخل بين الفلسفة والتّصوُّف مداه على يد الشَّيخ محيي الدين ابن عربي، حين زاوج بين علوم الذَّوق وعلوم النَّظر، دافعاً بعلوم التّصوُّف نحو مزيد من الغموض والتّعقيد، في محاولة لوضع نظريّة للوجود بأسره، تنطلق من النَّظر وتعتمد الذَّوق، وتمزج بينهما في كشف علاقات الوجود وتفسيرها، فكانت مقولاته الشهيرة «وحدة الوجود» و«الإنسان الكامل»، و«وحدة الأديان».

- خلّد الشَّيخ ابن عربي إحدى تجاربه العاطفيّة والذَّوقيّة، في آنٍ معاً، في واحد من أشهر كتبه، وأصدق كتاباته، ضم أرقّ أشعاره وأعذبها، أسماه **ترجمان الأشواق**، انطلق من حالة حبّ إنسانيّة، وغاص به في أسرار وإشارات إيمائيّة إلى الحميا الإلٰهيّة.

- امتازت لغة المتصوِّفة بكثير من الغموض والتَّداخل، بسبب خصوصيّة أحوالهم ومواقفهم التي يرومون تصويرها والتَّعبير عنها، وهو ما جعلهم يضيقون بحدود اللُّغة، ويتهمون جهازها بالقصور عن النُّهوض بتجاربهم الذَّوقيّة العرفانيّة، وقد تجلَّى ذلك بوضوح في نصوصهم، وتركزت جهود المتصوِّفة، إبداعاً وتنظيراً، في محاولة توسيع نطاق جهاز اللُّغة، ويعد الشَّيخ ابن عربي أحد أعلام هذا

الاتِّجاه، بما أضفاه على الأحرف والألفاظ من الحياة حتَّى أصبحت أمماً ناطقة، تتفاوت رتبها ومراتبها، ويكون من بينها الرُّسل والصّالحون.

- لقد اعتمد الشَّيخ ابن عربي أسلوب المفارقة في كثير من كتاباته وأشعاره، وتمثّل ذلك بشكل أساسيّ في **ترجمان الأشواق**، حين اتّخذ من الغزل والنّسيب أسلوباً للتَّعبير عن مواجد الصُّوفيّة وحالاتهم، مستفيداً من إمكانات الطِّباق والمقابلة، وبعض الأدوات والألفاظ الإضرابيّة مما مكّنه من الجمع بين المعنى وضدّه، أو ما يغايره على أقل تقدير.

- قدّمت تلك النُّصوص نماذج رائعة لهذا التَّوظيف، اتّبع المبدع في أثنائها، ما يمكن تسميته بالأداء المخادع، فهو إذ يقدّم المعنى الظّاهر ويعتمده، لا يكتفي به، بل يقدّم من خلاله معنى أعمق هو، غالباً، على النقيض من المعاني السّطحيّة المباشرة، ويوظّف لأجل ذلك عديداً من الأدوات والأساليب التي احتفظ لها الاستعمال اللُّغويّ بخاصّيّة تحويل المعنى وتغيير مساره، ولا شكّ أنّ المطابقة والمقابلة تمثل أبرز تلك الأساليب إلى جانب المخالفة والمغايرة وبعض الأدوات اللُّغويّة الأخرى.

- يُعَدّ المستوى الدَّلاليّ للمفارقة جانباً أساسيًّا في تحليل البنية الفنّيّة للمفارقة، لأنّ الاختيارات اللُّغويّة، لا تنبع من أهمّيَّتها لذاتها، وإنما تتأتى من أهميّة تلك السِّمات اللُّغويّة في إبداع المعنى وكشف علاقاته، وهي غاية الدّرس اللُّغوي برمّته الذي يعنى، وفي المقام الأوَّل، بمعنى المعنى حين «يدلُّك اللَّفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللُّغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض»، وما يميّز أسلوب المفارقة، في هذا السّبيل، اعتماده للمعنى النقيض لما يصرّح به النّصّ ظاهراً.

- لأجل ذلك لا بُدَّ لبنية المفارقة من اعتماد نقاط وإشارات إيمائيّة تسهم في توجيه المتلقِّي، وتكون بمثابة الخيط الرّفيع الذي يقود إلى المعنى العميق، ويعمل على الحيلولة دون اكتفاء المتلقِّي بما يظهر له على السَّطح، ويغريه بمغامرة الغوص إلى الأعماق؛ وهذه مهمّة تحتاج إلى قارئ متميِّز لا يُخدع بالمظاهر ولا يقنع بما تقدمه النُّصوص، بل يغريه تمنّعها ومواربتها لبذل مزيد من الوقت والجهد، ودوام المعايشة والإنصات، وصولاً إلى الغائر والمضمر والمسكوت عنه.

- تعد مفارقة المواقف والأحوال أشهر أنماط المفارقة في النّتاجات الصُّوفيّة، بل إنّ الذّهن ينصرف مباشرة إليها بمجرّد اكتشافه التّصميم المفارقيّ للأسلوب، وهي طبعاً ليست مماثلة للمفارقة الحياتيّة التي تقع لمعظم النّاس مصادفة، وتنتهي بحسم الموقف أو الحدث، أما هذه المفارقة الفنّيّة فلا يمكن الحسم فيها، أو تغليب أحد الطّرفين بشكل حاسم، بل إنّ العلاقة بين طرفي المعنى ذات طابع تفاعليّ يتّسم بالحركة، وعدم الثّبات أو الاستقرار، ويعتمد الاحتمال والنّسبيّة.

- إن الموقف المؤسّس للمفارقة في القصيدة الصُّوفيّة ـ وفي قصائد **التّرجمان** على وجه الخصوص ـ ينطلق من وعي عميق للحقيقة الوجوديّة، مما أتاح تعدّداً في زوايا الرؤية، ومن ثم تعدّد المشاهدات الممكنة والمحتملة، فصار بالإمكان رؤية الخارج حال رؤية الدّاخل، ورؤية الدّاخل حال رؤية الخارج.

- وبهذا الإدراك المؤسّس لرؤية تكامليّة شاملة، تجمع بين كل مكوّنات الوجود وتعمل على صهرها أو انسجامها، يتميّز الموقف الشّعريّ «الصُّوفيّ» عن الموقع الدّراميّ الخالص، فالعلاقات في هذا الأخير واضحة المعالم، والحوار المحور الأساسيّ في تحريك الشّخوص، ودفع الأحداث، أمّا الموقف الشّعريّ فعلاقاته تنهض على التّداخل وتبادل الأدوار، ومن ثمّ فليس من اهتماماتها الغالب والمغلوب.

- قد يأتي موقف المفارقة شاملاً في بعض نصوص **التّرجمان**، وربما لا يشمل إلاّ جزءاً من النّصّ في بعض نصوصه الأخرى، حين يعمل ذلك الجزء على تصوير ونقل موقف ما، ناقلاً إياه من الخارج «موقف أو حَدَث» إلى الدّاخل «حال»، ومن ثم إعادة إبداعه بعد إعادة ترتيبه وتلوينه وفق مقتضيات الدّاخل وضروراته.

- في إعادة التّرتيب تلك يلعب الخيال دوراً بارزاً وأساسيًا، بما له من حظوة عند المتصوّفة، بوصفه السّبيل الأهم لنيل المعارف والتّرقّي في مدارج العارفين، وهم بذلك يقفون على النّقيض مما ذهب إليه الفلاسفة والمتكلّمون، من إعلاء لشأن العقل واعتباره السّبيل الأهم للمعرفة والإدراك، وعلى هذا فلا يجمع بين الوجهتين إلاّ التّصوير الخياليّ حين ينطلق من المحسوسات معيداً ترتيبها وتلوينها وتركيبها وفق مقتضيات الدّاخل وتصوراته الخياليّة.

– لقد حاز الخيال مكانة خاصّة في تفكير الشّيخ ابن عربي وفي نتاجاته الإبداعيّة، فحضرة الخيال ـ عنده ـ لا يستعصي عليها شيء، ولا تقف أمام معدوم أو محال، بل إنّ الوجود بأسره يمكن للخيال استحضاره على الوجه الذي يشاء، ويكفي دليلاً على ذلك قدرة الخيال على توهم صورة «للحقّ» تعالى عن ذلك، مع أن ذلك محال كما هو معلوم.

– لقد شكّلت المفارقة على المستوى الخياليّ جانباً مهمًّا من نتاجات ابن عربي، وديوان **ترجمان الأشواق** يتأسّس بكامله على معطيات الخيال، حين يجرّد من تلك الفتاة رمزاً، يقيم معه علاقات متخيّلة، يوظفها ضمناً للإشارة إلى أحواله ووارداته، ولايخفى ما في هذا التّوظيف من اعتماد على الخيال وتوظيف لطاقاته الواسعة الخلاّقة.

– لقد عجّ الدّيوان بالصُّوَر الخياليّة الموحية التي تقدّم بعض مكوِّنات الوجود الخارجيّ، ولكنّها تقدّمها في غير أشكالها وصفاتها المعروفة، بعد تفتيتها وإعادة تشكيلها وفقاً لمعطيات الدّاخل، فلم تعد تطابق إلا نفسها، وبذلك تكون قادرة على حمل المتناقضات التي اكتشفها المبدع أو أحس بها وعاناها، ومن ثم شحن بها صوره وتراكيبه.

– إن تلك المفارقات الخياليّة مما يذهب العقل فيه كل مذهب، وبإمكان هذه البنية أن تتيح رؤية «اليمن والعراق معتنقان»، فهي صورة تغري بطرافتها وغرابتها، ولكنّها تؤرق بتعارضها وتنافرها، وكأنّها تقدّم شيئاً، وفي الوقت نفسه، تحرّض على رفضه وعدم التّسليم به.

– إن تعدد مستويات المعنى لبنية المفارقة يقتضي توجيهاً معيناً للقراءة، ومن ثم فإنّ منطوق النّصّ يخضع للتأويل للعدول عنه إلى مفهومه، مروراً بعمليّات متراكبة متعدِّدة ومداخلة يقوم بها المتلقِّي للوصول إلى المعنى الكامن خلف إنشاء النّصّ المفارقيّ.

– والتّأويل من المصطلحات الأثيرة في الدّراسات القرآنيّة، لأنه يعني «صرف اللّفظ عن ظاهر معناه إلى معنى آخر محتمل بدليل»، وقَيْد الدّليل يجعل التّأويل المقصود محكوماً بالعلاقات النّصّيّة، والسّياقات غير النّصّيّة لتوجيه القراءة التّأويليّة التّفاعليّة، التي تأتي على معنى المناقضة والمغايرة في هذا الأسلوب.

- تعامل المتصوِّفة مع مصطلح التَّأويل بشيء من الخصوصيّة انطلاقاً من فهمهم لعلاقات الظّاهر والباطن، وممكنات اللِّسان وقدرة جهاز اللُّغة التّوصيليّة، واعتمادهم الحدس والذَّوق، والإلهام والعلم اللدني، ومع ذلك فقد قيّد الشَّيخ محيي الدين ابن عربي مصطلح التَّأويل، وجعل الإلمام بشؤون الظّاهر الخطوة الأولى لولوج علوم الباطن، «ومن جهل الظّاهر كان بالباطن أجهل».

- لقد اتّسم التَّأويل الذي قدمه الشَّيخ ابن عربي لديوانه **ترجمان الأشواق**، بالتّوسع وإعمال السبل كافّة لإنجاز التّوجيه المطلوب للنّصّ، سواء بالاعتماد على تاريخ الألفاظ، أو إبراز معانيها الخفيّة، أو تلمُّس الجَرْس والنّغمة الصّوتيّة، تماهياً مع ما يحمله مبدأ السّماع عند المتصوِّفة، وفي ذلك كان الشَّيخ مبدعاً وناقداً، صانعاً للمفارقة وضحيّة لها، الأمر الذي جعل مهمته على درجة عالية من الحساسيّة والتّعقيد.

- يمكن التَّحرُك لتأويل نصوص الدِّيوان محلّ الدِّراسة، في اتِّجاهات ثلاثة: اتِّجاه مناقض، واتِّجاه مغاير، وأخيراً في اتِّجاهات متعدِّدة حين يتوقّف التَّأويل دون تحديد وجهة أو ترجيح معنى، وبذلك فقد جاء شرح الشَّيخ لديوانه فيما أسماه **ذخائر الأعلاق** ضمن هذه الدوائر، فبدا منسجماً مع النُّصوص محلّ التَّأويل تقبله وتقول به دون كدّ أو اعتساف، في حين جاء بعض تلك التَّأويلات مفتعلاً متعسِّفاً يكاد يشدّ النّصّ إلى ما يريد قسراً، وظلت مجموعة ثالثة أرحب من التَّأويل وأبعد مدى من أن يحاط بحمولاتها وتُسبر أغوارها.

- أعلت النَّظرة النَّقديّة الحديثة من شأن المبدع والمتلقِّي، في آنٍ معاً، ففي حين قدّرت حاجة المبدع إلى البوح والإفضاء؛ وتلمّست الظّروف والملابسات التي تدفعه إلى التَّعبير بأسلوب دون غيره، وعبر طريقة دون سواها، تفهمت الدّور الواسع الذي يمكن أن يقوم به المتلقِّي في سد فراغات النّصّ، وربط علاقاته، الظّاهرة والخفيّة، وصولاً لإنجاز وجه محتمل من وجوه القراءات الممكنة للنّصّ، ومن ثمّ فقد أصبح إبداع النّصّ الأدبيّ مَنُوطاً بالمبدع والمتلقِّي كليهما.

- إنّ توظيف أسلوب المفارقة للتَّعبير عن شعور بالتّأزُّم جرّاء اكتشاف التَّناقض في كل مكوِّنات الوجود، يهدف إلى إحداث نوع من الانسجام بين

الدّاخل والخارج، ونقل شيء من ذلك التّوتّر إلى متلقّي النّصّ المفارقيّ، بعد اكتشافه لتلك العلاقات التي انبنى عليها النّصّ.

- من شأن بنية المفارقة أن تحمل توتّراً خاصًا يدرك، ولا يمكن تحديده أو تعيينه، وهو يتماوج في أرجاء النّصّ، وبين طرفَي التّواصل، ويعمل على إفراغ شحنته في أحد أطرافه، وهو في الوقت نفسه، يهدف إلى إحداث حالة من الانفراج والتّطهير لدى المتعاملين مع هذا النّصّ، بمجرّد الإلمام بطرائقه في البناء والتّعبير.

- وفي جميع الأحوال فإن آثار المفارقة لا تتجاوز أطراف الخطاب الأساسيّة المبدع والنّصّ والمتلقّي، ولا شكّ أنّ من دخل باحات النّصّ يقع ضمن دائرة التّلقّي، وإن لم يكن مقصوداً في أصل الوضع، أو ربما لم يكن موجوداً، ولا عبرة بمقصديّة المبدع، أو لمن صمّم النّصّ المراوغ، وهو ما ينطبق على نصوص **ترجمان الأشواق**، التي اتسعت دائرتها المراوغة حتّى شملت كلّ من تعامل معها بدءاً بفقهاء حلب، والشّيخ ابن عربي نفسه، وإلى صاحب هذا البحث.

- والتّأثير النّاشئ عن بنية المفارقة ينسجم مع ما عرف عند البلاغيّين القدماء بتأثير الأقاويل الشّعريّة، فهي تحوز سلطة قوية في نقل الانفعالات أو إحداثها أو تفريجها، غير أن ما يميّز أسلوب المفارقة، إلى جانب اعتماده التّناقض والتّعارض، الحاجةُ الملحّةُ إلى التّأمل والتّدبُّر وصولاً إلى فلك البنية، ومن ثمّ فلا يصلح، للتّعامل مع هذا الأسلوب، الانفعال السّطحي المباشر.

- لقد أسفرت القراءة التّفاعليّة التّأويليّة لنصوص **التّرجمان** عن دلالات عميقة، وعطاءات خصبة ثريّة، تقدّم وجهاً، وتلوّح بآخر، وتغري بوجوه، لأنّ طبيعة هذا النّصّ تتأبى على الجزم والقطع، وتروغ من التّحديد والمحاصرة، وبذلك يمكن تفهم تعدّد القراءات، وتباين النتائج، بل تضاربها بين متمسّك بظاهر النّصّ وما يطفو على سطحه من عبارات الغزل والتّشبيب، ومُعْرِض عن الظّاهر كلّيّةً، داعياً إلى الغوص إلى أعماق الباطن، وثالث يتردّد بين المستويين دون أن يستقيم له أيّ منهما.

- وأخيراً فإنّ القراءة القادرة على الاقتراب من حمولات **التّرجمان** الدّلاليّة

- من وجهة نظري - لا بُدَّ لها من التَّحرُّك في الاتِّجاهين معاً، وفي وقت واحد، لتزاوج بين الظّاهر والباطن، وتفتح النّصّ على معانٍ متراكبة، لا ينضب عطاؤها، ولاينقطع قرّاؤها، ولعلّ ذلك يستقيم مع أطروحات الشَّيخ ابن عربي النَّظريّة، ويستجيب لمتطلبات كتاباته الإبداعيّة بخاصَّة، ويصلح أسلوباً للتَّعامل مع النّتاجات الصُّوفيّة بعامّة.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**. رواية قالون عن نافع. طبعة جمعية الدّعوة الإسلاميّة، ليبيا.
- أبو ريان، محمّد. **الحركة الصُّوفيّة في الإسلام**. دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية.
- أحمد زروق، أبو العباس. **قواعد التّصوُّف**. تقديم: محمّد زهري النجار، المكتبة الأزهرية القاهرة، ط2، 2004.
- أحمد، محمّد فتوح. **الرَّمز والرَّمزيّة في الشّعر المعاصر**. دار المعارف، القاهرة، ط3، 1984.
- أدونيس، علي أحمد سعيد. **الصُّوفيّة والسوريالية**. دار الساقي، بيروت، ط1، 1992.

  ـــــــ. **مقدمة للشّعر العربيّ**. دار العودة، بيروت، ط4، 1983.
- الألوسي، محمود. **روح المعاني**. دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2001.
- إبراهيم، رمضان. **المفارقة في شعر المتنبي**. رسالة دكتوراه، كليّة الآداب، جامعة عين شمس.
- إبراهيم، نبيلة. المفارقة، مجلة **فصول**. المجلد السّابع، العددان الثّالث والرَّابع، (إبريل/ سبتمبر) 1987.
- إسماعيل، عز الدين. **الشّعر العربيّ المعاصر**. دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

  ـــــــ. قراءة في معنى المعنى، **فصول**. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، المجلد السّابع، العددان «3،4» أبريل/سبتمبر، 1987.

  ـــــــ. **التَّفسير النّفسيّ للأدب**. دار العودة، بيروت، ط4، 1988.
- ابن الأثير، ضياء الدين. **المثل السائر**. تحقيق: د. أحمد الحوفي وآخر، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت.
- ابن الأنباري. **الأضداد**. تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، الكويت، 1960.
- ابن حسن بن سالم، إبراهيم. **قضيّة التّأويل في القرآن الكريم**. دار قتيبة، دمشق، ط1، 1993.
- ابن خلدون، عبد الرحمن. **المقدمة**. دار ابن خلدون، الإسكندرية، د.ت، د.ط.
- ابن عاشور، محمّد الطاهر. **التحرير والتنوير**. دار سحنون، تونس، د.ط، د.ت.
- ابن عربي، محيي الدين. **فصوص الحكم**. دار الكتاب العربيّ، بيروت، ط2، 1980.

  ـــــــ. **الحبّ والمحبّة الإلهيّة**. جمع: محمود محمود الغراب، مطبعة نضر، دمشق، ط2، 1992.

  ـــــــ. **اصطلاحات الصُّوفيّة الواردة في الفتوحات المكية**. ملحق بترجمان الأشواق، تحقيق: عبدالرحمن المصطاوي.

ــــــ. **ذخائر الأعلاق**. شرح ترجمان الأشواق، تحقيق: د. محمّد علم الدين الشقيري، دار عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ط1، 1995.
ــــــ. **الفتوحات المكية**. تقديم: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1999.
ــــــ. **سفينة الحقيقة**. أخبار الأدب المصريّة، عدد30، مايو، 1999.
ــــــ. **رسائل ابن عربي**. تقديم: محمّد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2001.
ــــــ. **كتاب التجلّيات**. تحقيق: أيمن حمدي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، 2002.
ــــــ. **الإسرا إلى مقام الأسرا**. تحقيق: عبد الرحمن مارديني، دار المحبّة للطباعة، دمشق، ط1، 2003.
ــــــ. **التجلّيات**. تحقيق: عبد الرحيم مارديني، دار المحبّة للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2003.
ــــــ. **ترجمان الأشواق**. تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة بيروت، 2005.

- ابن كثير. **تفسير القرآن العظيم**. دار المعرفة، بيروت، 1983.
- ابن منظور. **لسان العرب**. دار صادر، بيروت، ط1، 1990.
- بالقاسم، خالد. **الكتابة والتصوّف عند ابن عربي**. دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

ــــــ. **أدونيس والخطاب الصُوفي**. دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

- بلمليح، إدريس. **القراءة التفاعلية**. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- بنتلي، إريك. **الحياة في الدراما**. ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، ط1، 1969.
- بنعمارة، محمّد. **الصُوفيّة في الشّعر المغربيّ المعاصر**. شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000.
- التفتازاني، أبو الوفاء. **مدخل إلى التصوّف الإسلامي**. دار الثّقافة للنشر، القاهرة، ط1، 1979.
- التّوحيديّ، أبو حيان. **الإمتاع والمؤانسة**. قراءة: أحمد أمين وآخر، المكتبة العصرية، بيروت.
- الجرجاني، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز**. تحقيق: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992.

ــــــ. **أسرار البلاغة**. تحقيق: هـ. ريتر، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1983.

- الجرجاني، علي بن عبدالعزيز (القاضي). **الوساطة بين المتنبي وخصومه**. تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم وآخر، دار إحياء الكتب العربيّة.
- الجرجاني، محمّد علي. **الإشارات والتنبيهات**. تحقيق، د. عبد القادر حسين، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط1، 1982.

- جفري، آرثر. **مقدمتان في علوم القرآن**. تقديم: عبدالله إسماعيل الصاوي، مكتبة الخانجي القاهرة، ط2، د.ت.
- جودة نصر، عاطف. **الخيال، مفهوماته ووظائفه**. الشركة المصريّة العالمية للنشر، القاهرة، 1997.

  ـــــ. **الرّمز الشّعري عند الصّوفية**. المكتب المصري، القاهرة، 1998.
- حامد أبو زيد، نصر. **هكذا تكلم ابن عربي**. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط1، 2002.
- الحكيم، سعاد. **ابن عربي ومولد لغة جديدة**. المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1991.
- الحلاّج، الحسين بن منصور. **الأعمال الكاملة**. قاسم محمّد عباس، دار رياض الريس، بيروت، 2002.
- حمود، محمّد. **الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر**. الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996.
- الخلايلة، محمّد خليل. **بنائيّة اللّغة العربيّة عند الهذليين**. عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2004.
- خليفة، حاجي. **كشف الظنون**. دار الفكر، بيروت، ط2، 1999.
- الرازي، فخر الدين. **التّفسير الكبير**. مفاتح الغيب، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2000.

  ـــــ. **المحصول في علم الأصول**. تحقيق وتعليق: محمّد عبد القادر عطا، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1999.
- رامي، سحر. **شعريّة النّصّ الصّوفي**. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2005.
- رحومة، محمّد. **مسرح صلاح عبد الصبور**. دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، 1990.
- روحي الفيصل، سمر. **بناء الرّواية العربيّة السورية**. اتّحاد الكتاب العربيّ، دمشق، 1995.
- الزركشي، بدر الدين. **البرهان في علوم القرآن**. تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التّراث، القاهرة.
- الزمخشري. **الكشاف**. تقديم: مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربيّ.
- الزوبي، ممدوح. **معجم الصّوفيّة**. دار الجيل، بيروت، ط1، 2004.
- الزوزني، الحسين بن أحمد. **شرح المعلقات**. دار مكتبة الحياة، بيروت.
- زيدان، يوسف. **المتواليات**. دراسات في التّصوُّف، الدار المصريّة اللبنانية، القاهرة، ط1، 1998.
- الساحلي، منى. **التّضادّ في النقد الأدبيّ**. منشورات جامعة قاريونس، ليبيا، ط1، 1996.
- سالم، زكي. **الاتّجاه النّقدي عند ابن عربي**. مكتبة الثّقافة الدّينية، القاهرة، ط1، 2005.
- ستروك، جون. **البنوية وما بعدها**. ترجمة: د. محمّد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، فبراير، 1996.

- ستيس، ولتر. **التصوُّف والفلسفة**. ترجمة: إمام عبد الفتاح، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ط.د.ت.
- سعيد، خالدة. **حركية الإبداع**. دار العودة، بيروت، ط2، 1982.
- السكاكي. **مفتاح العلوم**. تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2، 1987.
- سلامة، محمّد علي. **تأويل الشّعر عند ابن عربي**. رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كليّة الآداب، 1986.
- سلطاني، محمّد علي. **البلاغة العربيّة**. دار العصماء، دمشق، ط1، 2001.
- السلمي، أبو عبد الرحمن محمّد بن الحسين. **طبقات الصُّوفية**. تحقيق: د. أحمد الشرباصي، مؤسّسة دار الشعب، القاهرة، ط1، 1998.
- سليمان، خالد. **المفارقة والأدب**. دراسات في النَّظريّة والتطبيق، دار الشروق، عمان الأردن، ط1، 1999.
- شامي، يحيى. **محيي الدين ابن عربي، إمام المتصوِّفة**. دار الفكر العربيّ، بيروت، ط1، 2002.
- شوقي، سعيد. **بناء المفارقة في المسرحية الشّعرية**. ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001.
- الشيبي، كامل مصطفى. **صفحات مكثفة من تاريخ التّصوُّف الإسلامي**. دار المناهل، بيروت، ط1، 1997.
- صادق، رمضان. **شعر عمر بن الفارض**. دراسة أسلوبيّة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.
- عبد البديع، لطفي. **التَّركيب اللُّغوي للأدب**. بحث في فلسفة اللُّغة، ط1، 1970.
- عبد الجليل، حسني. **المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي**. الدار الثقافيّة، القاهرة، ط1، 2001.
- عبد الحميد، شاكر. **الحلم والرَّمز والأسطورة**. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998.
- عبد الكريم، عبد الجليل. **وحدة الوجود عند ابن عربي**. مكتبة الثَّقافة الدِّينية، القاهرة، ط1، 2004.
- عبد اللطيف، علاء. **بناء المفارقة في شعر حافظ إبراهيم**. رسالة دكتوراه، كليّة الآداب ـ جامعة عين شمس.
- عبد المطلب، محمّد. **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**. القاهرة، 1988.
  ـــــــ. **البلاغة والأسلوبيّة**. الشركة المصريّة العالمية، القاهرة، 1994.
  ـــــــ. **قراءات أسلوبيّة في الشّعر الحديث**. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1995.
  ـــــــ. **هكذا تكلم النّصّ**. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997.
  ـــــــ. **البلاغة العربيّة قراءة أخرى**. الشركة المصريّة العالمية، القاهرة، 1997.

———. **النّصّ المشكل**. الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، 1999.
———. **كتاب الشّعر**. الشركة العالمية للنشر، «لونجمان»، القاهرة، 2002.
———. **بلاغة السّرد النسوي**. الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، ط1، 2007.

- عبد الملك، جمال. **مسائل في الإبداع**. دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.
- عبد المنعم، سامي. **بنية المفارقة في شعر الصعاليك**. رسالة دكتوراه، كليّة الآداب، جامعة عين شمس.
- العبد، محمّد. **إبداع الدّلالة في الشّعر الجاهلي**. دار المعارف، القاهرة، ط1، 1988.

———. **المفارقة القرآنيّة**. مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2006.

- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد اللّه. **كتاب الصناعتين**. تحقيق: علي محمّد البجاوي وآخر، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ط1، 1986.
- عشري زايد، علي. **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**. دار العروبة، الكويت، د.ط، د.ت.

———. **استدعاء الشخصيات التّراثيّة**. الشركة العامّة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، 1978.

- عصفور، جابر. **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغي**. دار المعارف، القاهرة، 1980.

———. **قراءة النقد الأدبيّ**. مكتبة الأسرة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ط1، 2002.

- العطار، فريد الدين. **منطق الطير**. دراسة وترجمة: بديع محمّد جمعة، دار الأندلس، بيروت، ط3، 1984.
- العلوي، يحيى بن حمزة. **كتاب الطراز**. دار الكتب العلميّة، بيروت.
- علي حسين، نجلاء. **بناء المفارقة في فن المقامات**. مكتبة الآداب، القاهرة، 2006.
- عيد، رجاء. **لغة الشّعر**. منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1985.
- العيد، يمنى. **في معرفة النّصّ**. دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985.
- غراب، محمود. **الخيال**. من كلام الشّيخ ابن عربي، دار الكتاب العربيّ، دمشق، ط2، 1993.
- الغزالي، أبوحامد. **مشكاة الأنوار**. تقديم: عبد العزيز عز الدين، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1986.
- فتحي، إبراهيم. **معجم المصطلحات الأدبيّة**. المؤسّسة العربيّة للدراسات، بيروت، 1986.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد. **كتاب العين**. تحقيق د.مهدي المخزومي، وآخر، دار الرشيد.
- فرحات، أسامة. **المونولوج بين الدراما والشّعر**. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2005.
- الفيروزآبادي. **القاموس المحيط**. دار الجيل، بيروت.
- قاسم، سيزا. المفارقة في القص العربيّ المعاصر، مجلة **فصول**. المجلد الثّاني، العدد الثّاني، 1982.

- القاشاني، عبد الرزاق. **لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام**. تحقيق: سعيد عبد الفتاح، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 2005.
ـــــــ. **اصطلاحات الصُوفيّة**. تحقيق: د.عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1، 1992.
- القرطاجني، حازم. **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**. تحقيق: محمّد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت، ط3، 1986.
- القزويني، الخطيب. **الإيضاح في علوم البلاغة**. تعليق: محمّد عبدالمنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3، 1993.
- القشيري، أبوالقاسم عبد الكريم. **الرّسالة القشيرية**. تحقيق: هاني الحاج، المكتبة التّوفيقية، القاهرة، د.ت.
- قطوس، بسام. **تمنع النصّ**. دار أزمنة للنشر، عمان-الأردن، ط1، 2002.
- القيرواني، ابن رشيق. **العمدة**. تحقيق: محمّد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.
- الكلاباذي، محمّد بن اسحاق. **التّعرف لمذهب أهل التّصوّف**. مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994.
- كندي، محمّد علي. **الرّمز والقناع في الشّعر العربيّ الحديث**. دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2003.
- الكندي، يعقوب بن إسحاق. **رسائل الكندي**. تحقيق: محمّد أبو ريدة، دار الفكر العربيّ، القاهرة.
- كوين، جون. **النّظرية الشّعرية**. ترجمة: د. أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2000.
- اللُغوي، أبو الطيب. **الأضداد في كلام العرب**. تحقيق: د.عزة حسن، دمشق، 1963.
- محمّد حماد، حسن. **المفارقة في النّصّ الروائي**. أطروحة دكتوراه، كليّة الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، 2002.
- محمّد شوقي، مصطفى. **الشّعر الصُوفيّ عند النابلسي**. رسالة دكتوراه، كليّة الآداب بني سويف، جامعة القاهرة، 1994.
- مراد، نعيمة. **المسرح الشّعري عند صلاح عبدالصبور**. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط1، 1989.
- المطلبي، عبد الجبار. بحث في دراسة النّصّ، **مجلة كليّة الدّعوة الإسلاميّة**. العدد 16، طرابلس، 1999.
- مكارم، سامي. **الحلاّج فيما وراء المعنى**... رياض الريس ـ للنشر، لندن، ط2، 2004.
- منير، وليد. **جدليّة اللّغة والحدث**. الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ط1، 1997.

- ميويك، د. سي. **المفارقة وصفاتها**. ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، 1977.
- ناصف، مصطفى. **الصُّورة الأدبيّة**. دار الأندلس، ط2، 1981.
- نجيب محمود، زكي. **طريقة الرّمز عند ابن عربي**. الكتاب التذكاري، دار الكاتب العربيّ، القاهرة، 1969.
- النفري. **المواقف والمخاطبات**. تحقيق: آرثر أربري، الهيئة المصريّة للكتاب، 1985.
- هارون عاشور، سعيد. **شرح معجم مصطلحات الصُّوفيّة**. مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2004.
- هلال، محمّد غنيمي. **النقد الأدبيّ الحديث**. دار الثّقافة ودار العودة، بيروت، 1973.
- ولد سالم الأمين، محمّد. **حجاجية التّأويل**. فضاءات، المركز العالمي لدراسات وأبحاث الكتاب الأخضر، طرابلس، ليبيا، ط1، 2004.
- ويليك، رينيه. **مفاهيم نقديّة**. ترجمة: د. محمّد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1987.
- ويليك، ووارين. **نظريّة الأدب**. ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 1997.
- يونس، محمّد محمّد. **المعنى وظلال المعنى**. دار المدار الإسلاميّ، بيروت، 2007.

فهرس الأعلام

فهرس المصطلحات

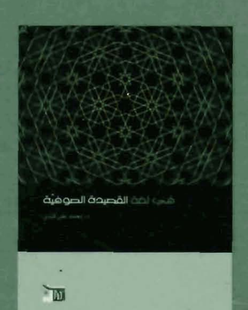
فهرس الأماكن

المحتويات

"إن أهمية قراءة الدكتور محمد كندي لديوان ابن عربي تتمثّل في كونها مقاربة توظف مصطلحاً حداثياً هو (المفارقة)، لكنها لا تترك المصطلح خالصاً لبيئته التي وفد منها، إنما سعت إلى (تعريبه)، ولا نقصد بالتعريب هنا مجرد الترجمة، وإنما المقصود إكساب المصطلح بعضاً من الخصوصية العربية التي تعطيه صلاحيّة شرعيّة لمقاربة النص العربي عموماً، والنص الشعري على وجه الخصوص.

معنى هذا أن المؤلف له خبرة بالخطاب الشعري على وجه العموم، وهو ما أهّله لمقاربة نص شعري من أهم نصوص التراث، ومن أكثرها إثارة للجدل، هو ديوان ترجمان الأشواق".

من تقديم الدكتور محمد عبد المطلب



في لغة القصيدة الصوفيّة

إن قراءة النتاجات الصوفيّة لايمكن لها أن تكون قاطعة ونهائية، وماكتب عنها، في معظمه، يتّسم بالمتابعة التاريخية الوصفية، ويتغيّا إصدار الأحكام القضائية، تفعيلاً لسلطة قراءة مذهبية تتعامل مع النص لا من خلال حمولاته الدلالية الاحتمالية، بل بوصفه وثيقة تاريخية، وقرينة ترجيحيّة، وذلك مشرب يجنح بالدراسات الأدبية والنقدية عن مسارها الحقيقي؛ فالدخول إلى أجواء النصوص، والارتياد في فضاءاتها لايتأتى عبر هذه المنطلقات، ولايستقيم وفق تلك الأغراض والنوايا.

ولأسباب ذاتية وموضوعية، مافتئت تراودني فكرة تتعلق بإنجاز دراسة بحثية حول القصيدة الصوفيّة، بعد أن سنحت دراسة سابقة بملامسة بعض أطيافها وتجلياتها، وكانت حافزاً على مغامرة الدخول إلى حمى تلك التخوم الغائمة، وهي تومئ بإغراء فريد وغريب، كلما التبس أسلوبها، وتمنعت معانيها، وعندها تقترن آلام القراءة والاستنطاق بلذة الكشف والتواصل، وفي هذا بعض من الأسباب الذاتية، يضاف إليها المكونات النفسية والثقافية التي شكلت عقل الباحث ووجدانه؛ فالأجواء التي عاشها، ولايزال يعيش بعضاً منها، ولو بصفة مراقب، تضج بالنماذج والرموز الصوفية، أقوالاً وأفعالاً، وهي من الكثرة والشيوع بما يكفي لتشكيل وجدان طفل في أرياف ليبيا، يتابع مايجري باهتمام، وبشيء من الوجل والاحترام.



موضوع الكتاب أدب صوفي


ISBN 9959-29-494-4
9 789959 294944

موقعنا على الإنترنت
www.oeabooks.com